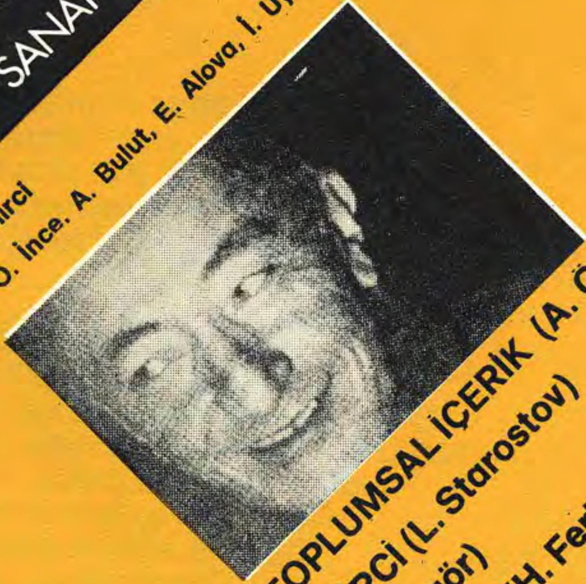
DEVRİMCİ SAVAŞIMDA

sanat emeği

AYLIK SANAT KÜLTÜR DERGİSİ

Nazım Hikmet'in bir çocuk öyküsü: Demirci

H. İ. Dinamo, A. Yüce, R. Durbaş, Ö. İnce, A. Bulut, E. Alova, İ. Uyaroğlu, A. Yaran'dan Şiirler



- SAİT FAİK'İN ÖYKÜLERİNDE TOPLUMSAL İÇERİK (A. Özyalçıner)
- NURULLAH ATAÇ İLE ASIM BEZİRCİ (L. Starostov)
- TELEVİZYON VE ÇOCUK (Dr. A. Tangör)
- NAZIM HİKMET VE BERTOLT BRECHT (H. Ferhad)

TÜRKİYE TİYATROSUNUN BUGÜNÜ

16 Haziran 1979

İ. Gündüz
tarafından bağışlanmıştır
TÜSTAV

DEVRİMCİ SAVAŞIMDA
sanat emeği
AYLIK SANAT KÜLTÜR DERGİSİ

CİLT: 3 / SAYI: 16 / HAZİRAN 1979
Sahibi: H. Barış Pirhasan
Sorumlu Yönetmen: A. Turgay Fişekçi

3 HOCA
4 **Hasan İzzettin Dinamo** ŞİİRİN YENİ RÜZGARI (Şiir)
5 **Ali Yüce** TALİM DÜDÜKLERİ (Şiir)
6 **Dr. Ataman Tangör** TELEVİZYON VE ÇOCUK
16 **Özdemir İnce** BİR ŞİİR NASIL BAŞLAR (Şiir)
17 **Adnan Özyalçıner** SAİT FAİK'İN HİKAYELERİNDEKİ TOPLUMSAL ÖZ
22 **Refik Durbaş** ŞİİRLER
25 NAZIM HİKMET'İN İKİ MEKTUBU
31 **Nazım Hikmet** DEMİRCİ (Çocuk Öyküsü)
34 **Hüseyin Ferhad** NAZIM HİKMET ÜSTÜNE YANLIŞ BİR YORUM VE BERTOLT BRECHT-NAZIM HİKMET İLİŞKİSİ
48 **Abdülkadir Bulut** ALNIN SARP BİR KAYALIK (Şiir)
49 **Erdal Alova** DALGALAR TUTUKLANAMAZ (Şiir)
50 **Tİ-SAN** TÜRKİYE TİYATROSUNUN BUGÜNÜ
60 **İsmail Uyaroğlu** ÇOCUKLAR ÜSTÜNE ÜÇ ŞİİR
62 **Azer Yaran** KUŞLARI ÖLDÜRMEYECEĞİM (Şiir)
64 **Lel Nikolayeviç Starostov** NURULLAH ATAÇ İLE ASIM BEZİRCİ
76 KİTAPLAR
80 OLAYLAR YORUMLAR
94 OKURLARLA BİRLİKTE
96 IN THIS ISSUE

Kapak resmi: Sait Faik

Yazı Kurulu
A. Kadir - Asım Bezirci
Orhan Taylan - Ataol Behramoğlu
Barış Pirhasan

Bu dergide yayınlanan yazı
ya da resimler kaynak gösterilerek
yeniden yayınlanabilir
ya da aktarılabilir
Yazılar SANAT EMEĞİ'nden yazılı
izin alınarak
başka dile çevrilebilir.
Gönderilen yazı ya da resimler
geri verilmez.

SANAT EMEĞİ / Yazışma ve Havale Adresi: P.K. 1339 Sirkeci - İstanbul / Yönetim Yeri: Divanyolu, Klodfarer Cad. 38/2 Cağaloğlu - İstanbul / Abone koşulları: 6 aylık 125 TL. / 12 aylık 250 TL. Yurtdışı (uçakla) : F. Almanya: 40 DM, Hollanda: 43 Fl, Belçika: 700 Fr. İngiltere: 10 £ Fransa: 85 Fr, İsviçre:50 Fr, İsveç 85 Kron, ABD: 25 $. Tek isteklerde 25 liralık pul gönderilmelidir. Posta Çeki: Hasan Barış Pirhasan 109126 İlan: Tam sayfa 2000 TL. 1/2 sayfa 1000 TL, 1/4 sayfa 500 TL. — Dizgi - Baskı - Cilt: Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri Tel: 27 73 37 Dağıtım : Temel Dağıtım Yerebatan Cad. Taşsavaklar Sok. Beyoğlu Han No: 5/2 Cağaloğlu/İSTANBUL
Basıldığı Tarih 29/5/1979

"HOCA,,



Muhsin Ertuğrul öldü.

Ve onun ölümüy'e yalnız Türk Tiyatrosunun değil, Türkiye Tarihinin de bir bölümü kapandı. Muhsin Ertuğrul 'tek adam'ların sonuncusuydu çünkü.

Kimdi Muhsin Ertuğrul? Ne yapmıştı? Türkiye Kültüründe yeri nedir? Bütün bu sorular ve diğerleri yıllar boyu sorulacak, yanıtları tartışmalara neden olacak. Onu, hayatını, ürünlerini yakından tanıyanlar, kendisiyle kişisel dostlukları, düşmanlıkları olanlar türlü açılardan değerlendirecekler Muhsin Ertuğrul'u. Yaşadığı sürece hep polemik konusu olan bu 'tek adam,' öldükten sonra daha da çekecek dikkatleri üstüne. Seksenyedi yıllık ömrünün yetmişini etkin bir sanatçı olarak geçiren biri için bütün bunlar doğal sayılmalı. Üstelik bu kişi Türkiye Tarihinin şu içinde bulunduğumuz yüzyılı boyunca kültür alanında en yer tutan adı taşıyorsa.

Onu, hayatını, çabalarını yargılarken bir şeyi unutmamak gerek; içinde yaşadığı koşulları, cumhuriyetin, kuruluşundan günümüze sürüp uzayan ve uzayacak çelişkilerini. Ve Muhsin Ertuğrul'dan hareketle, kuvvetle inanıyoruz, yalnız sanatımızı değil tarihimizi de daha iyi anlayabileceğiz. Bu da o büyük insanın —büyük bir insandı o— bize son armağanı olacak.

hasan izzettin dinamo

ŞİİRİN YENİ RÜZGARI

Vurunca başına ilham denilen viski,
Milyonla kişiye Kızıl meydanda
megafonla şiir okuyan Mayakovski
gibi rüzgar
açmış ağzını uluyor enginlere karşı.
Kutsal ateşleri üfleyen ağızlar
gibi haykırıyor
uyuyan kinlere karşı.
Bu rüzgar, Nâzım, senden başkası değil,
Bu rüzgar, Nâzım, sensin, sen!
Bütün ağaçlarımı yerlere indirircesine esen.
Bütün bulutlarımı koştururcasına esen.
Esmekte temmuz sıcağında ekinlere karşı,
Konuşmakta dört bir yanımda sanatın barısı.
Bıraktım artık hece veznini,
Seni izliyorum, seni.
Aşk şiirlerine daha dün taptığımız Faruk Nafiz bile
Çalsa yeridir Sekiz yüz otuz beş Satır'ın kapısını,
Dost oluverse proletaryanın en gürbüz şiirleriyle!
Sivas yaylasında ne güzel esiyorsun, Nâzım,
Kızılırmağın Çağıltısı,
Gürleyüğün göğe baş çekişi
Renk renk bulut bahçelerinin
süsleyişi ufukları
Seninle çok daha güzel,
çok daha güzel, anladım.
Seni izliyorum adım adım
Nâzım!

Sivas 1930

ali yüce

TALİM DÜDÜKLERİ

Kokladı sarı bir yaprağı
Sarardı üşüdü yel
Sürtündü bir bayrağa
Kükredi kan
Yürüdü ordular

Bu kim bu
Savaş bittikten sonra
Vurulmuş bir asker
Yatmış tüfeğinin dizine
Yarası hiç kapanmaz
Tükenmez uykusu

Bu ne bu
Dişleri dökülmüş bir tüfek
Pas kuşları tünemiş içine
Gözlerinde ölüm korkusu
Unutulmuş tarihin omzunda
Aptal tüfek

Kapanır kapılar
Duvarlar kalınlaşır müzede
Bir generalin çene kemiği
Komut verir öteki kemiklere
Bütün gece yatırıp kaldırır
Yürütür üçer üçer
Kalbura çevirir barışı
Müzede talim düdükleri

Sabah günün ön kapısı
Arka kapısı akşam
Al bu anahtar senin olsun
Kucakla öp gök bacımızı
Mavi bal sürsün ekmeğine
Ötmesin talim düdükleri
Yıkansın bu kanlı gömlek

TELEVİZYON VE ÇOCUK

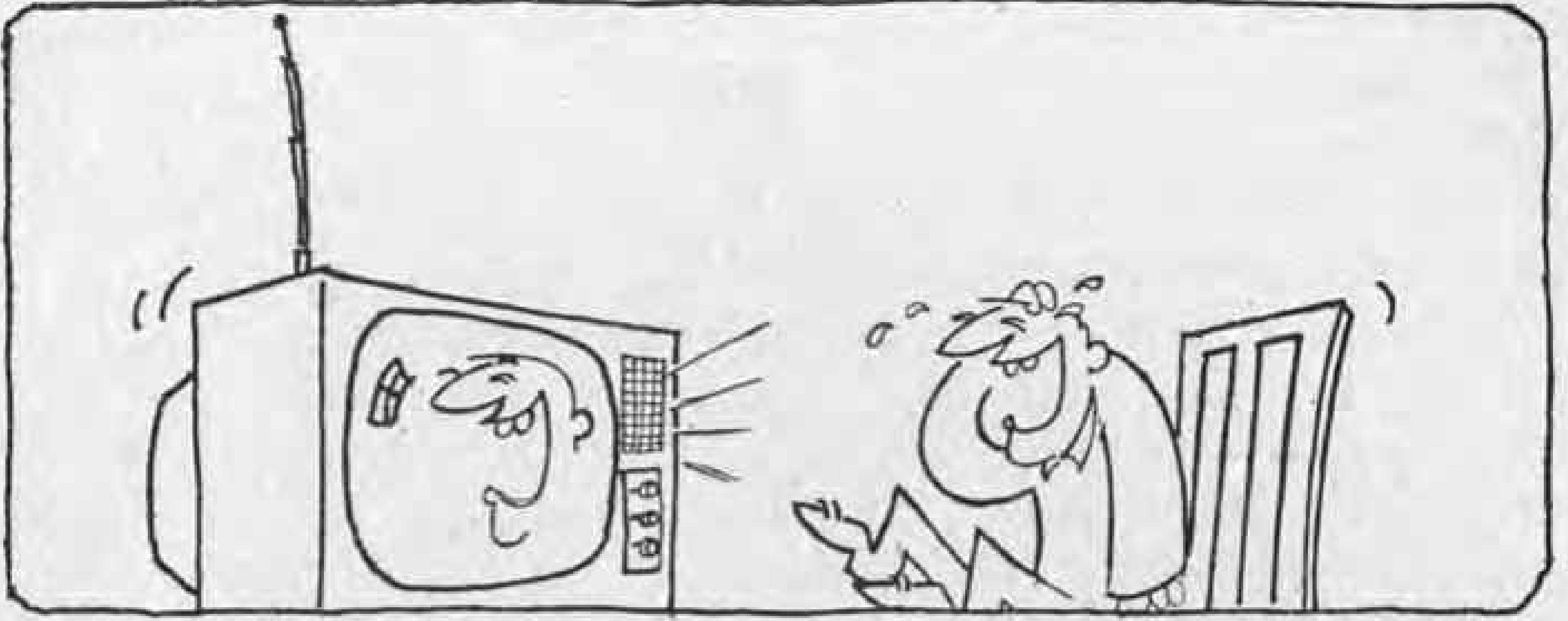
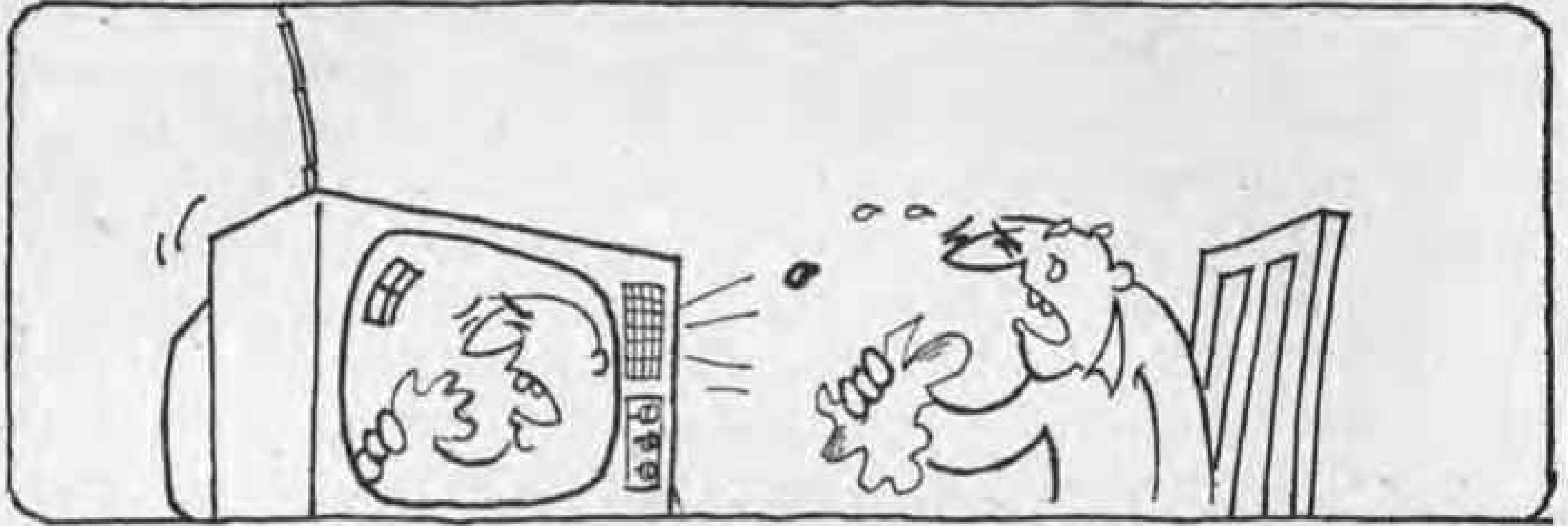
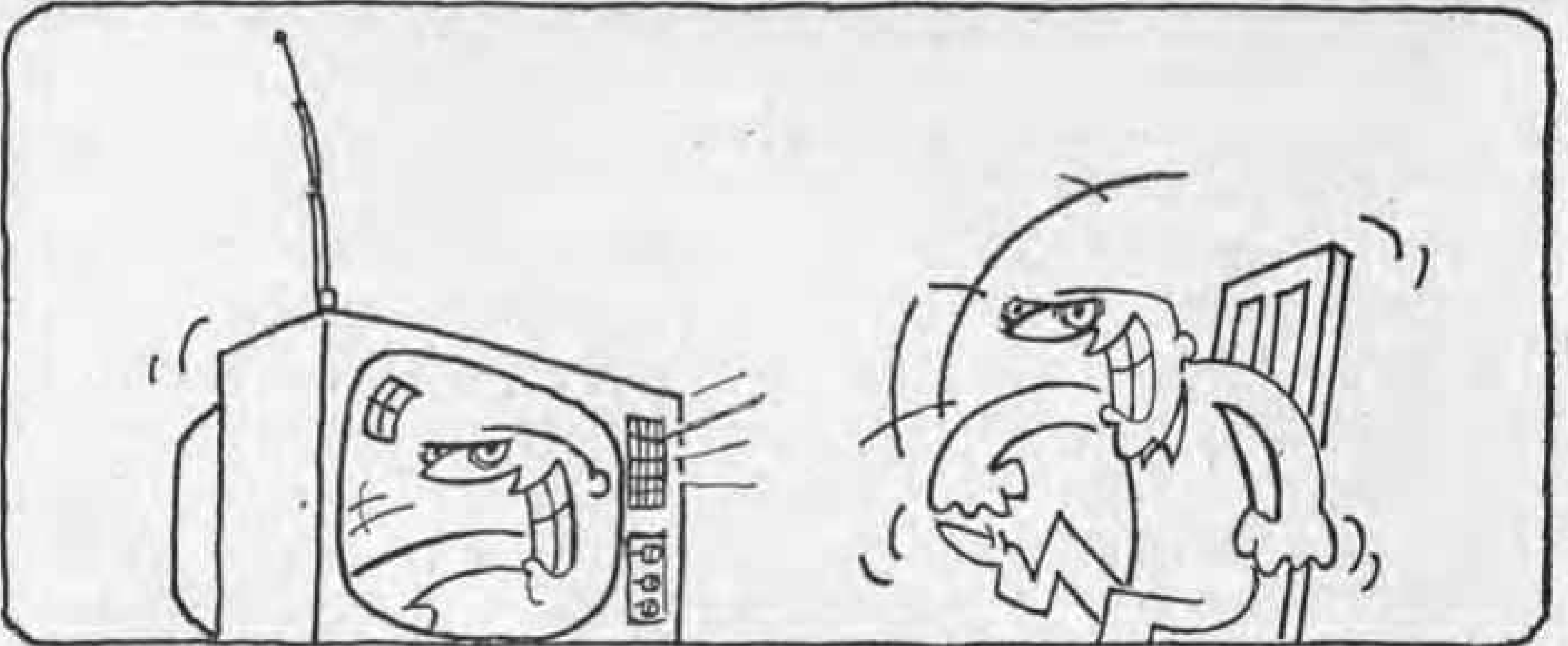
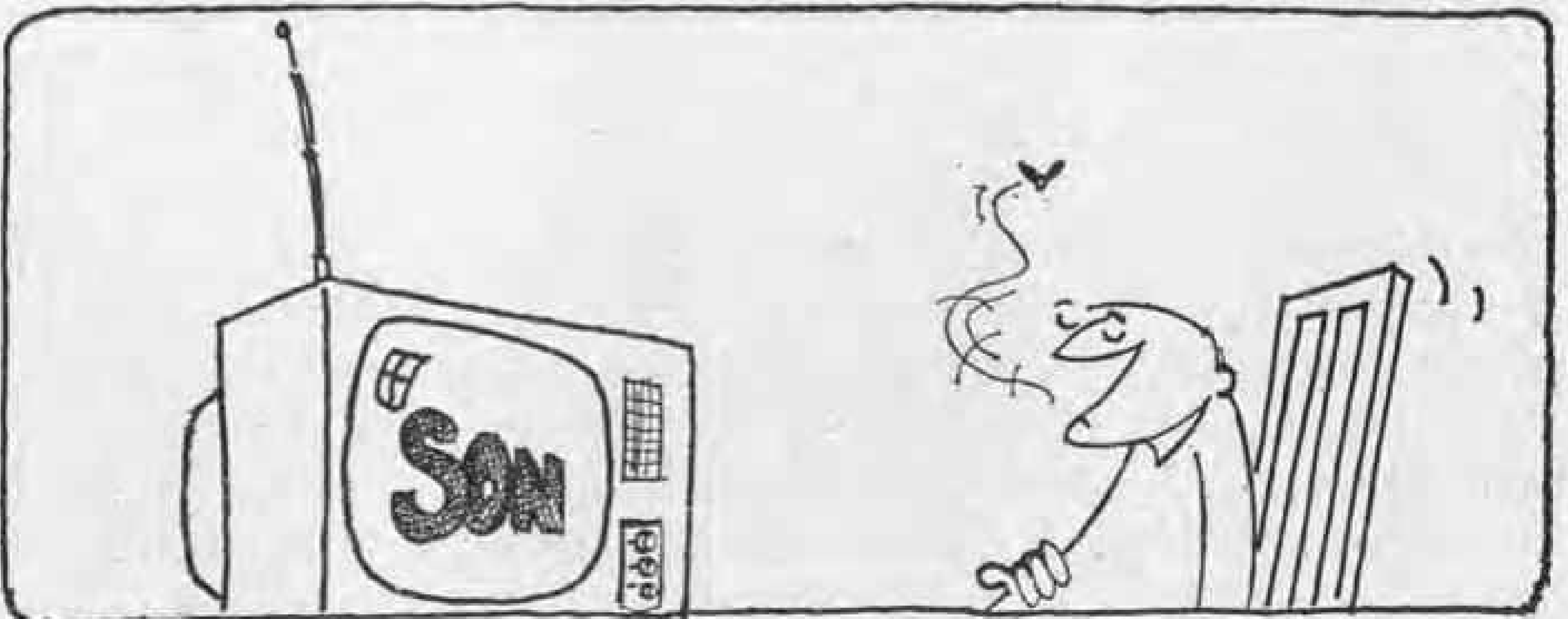
Dr. ATAMAN TANGÖR

Son yıllarda özellikle dünya kapitalist ülkelerinde ve içinde bulunduğumuz «Uluslararası Dünya Çocuk Yılı»nda ülkemizde Çocuk ve televizyon ilişkileri yoğun olarak ele alınmakta. Bu konuda bir dizi yayın, kitap, makale yayınlandı, söyleşiler, konferanslar, seminerler düzenlendi, imza kampanyaları açıldı. Kimileri TV na «harika bir öğretici» gözüyle baktı, kimileri ise «aptal kutusu» dedi. Sonuçlar bir yana, TV'nun yaşamımıza ailenin bir üyesi —ve hatta başlıca üyesi— olarak girdiği olgusu bir gerçektir. Bu konuda çarpıcı sayılar vermek olası: örneğin, lise bitirmiş bir genç 15.000 saatini TV başında geçirmektedir, ABD de bir insan yaşamının 15 yılı TV başında tükenmektedir, okul öncesi ve ilk okul çağındaki bir çocuk günde 3-4 saatini TV için harcamaktadır, vs.

İçeriğini bir yana bırakılım ve en olumlu yönde kullanıldığını varsayalım; acaba TV gerçekten yararlı bir araç mıdır? Gerçekten iyi bir öğretici midir? Yoksa insan beynini tutsak eden, en azından yararı olmayan bir araç mı? Bu sorulara yanıt verebilmek için bilim adamlarının incelemelerine, yorumlarına bir göz atalım.

ABD.'li bilim adamlarından FESTİNGER ve MACOBY (1) dinlenen bir mesajın, hem dinlenen ve hem de görülen'e oranla daha köklü öğrenildiğini gösterdiler. Yine benzer olarak, bir haber dinlenirken aynı anda başka bir görsel objeye bakıldığında öğrenme güçleşmektedir.

Yapılan çalışmalarda TV'den iletilen mesajlardan bireyin iki biçimde etkilendiği gösterilebilmiştir: 1) Haber ya ancak uzun yinelemeler sonucunda ve zorla belleğe kök salabilmekte, yani «aşırı öğrenme» olayı denen gereksiz bilgi tıkıştırması oluşmaktadır. 2) ya da —çok daha önemlisi— günlük yaşantımızda, davranışlarımızda değişimlere yol açmaktadır. Örneğin, reklamlarda olduğu gibi bireyleri tüketime iterek, zorlayıcı (kompulsiv) bir davranışa neden olmaktadır. (2)





SON

TV'nun günümüzdeki uygulamasında ana ilke sık yinelemelerle akılda kısa süre kalabilmedir. Özellikle kapitalist ülkelerde, TV endüstrisinin denetimini, ellerinde bulunduran tekellerin güdümündeki «bilimsel» çalışmalarda «akıllarda uzun süre kalabilmenin» olanakları araştırılmakta ve TV sıkıntısız öğrenmenin gelecekteki bir aracı gibi tanıtılmaktadır.

Özellikle çocuklarda, yani, beyin gelişimini henüz tamamlamamış olan insan yavrularında, çocuğun TV'deki mesajların içeriksel algılaması erişkin bireyden çok farklıdır. Bir kez, TV de sunulan izlenceler (programlar) —salt çocuklar için olsa bile— sıklıkla karmaşık olup, yanlış algılanmaya yatkındırlar. Çocuk öğrenimini-eğitimini ev, okul, oyun gibi gerçek yaşamsal deneyimlerden kazanır. TV onun için çok yabancı, bir «öğrenim» aracıdır Bu nedenle çocuk temelde büyükler için hazırlanmış olan «eğlence» izlencelerine kendi yaşamının anlayış ve deneyiminin dışında bir olgu olarak büyük ilgi duyar; hareketli macera filimleri, aile dramları, komediler vs. onun ilgisini çeker. ABD çocuk gelişimi enstitüsünün bir raporuna göre değişik yaşlarda çocuklar bu karmaşık izlenceler içinden kendi yaş ve bilgi düzeylerine göre ya kopuk, bölük-börcük, ya da kendi yorum güçlerine göre bazı imalar çıkarırlar (3). Yapılan bir çalışmada ilk okulun değişik sınıflarındaki çocuklara 1/2 saat süreyle bir macera filmi gösterilmiş ve sonunda ne anladıkları sorulmuştur. Sonuçta 1 ve 2. sınıf çocukları ile 5. sınıf çocuklarının yanıtları arasında önemli farklılıkların olduğu görülmüştür (4). Özellikle ana temanın, yani filmin ne anlatmak istediği konusunun küçüklerde ancak % 60 gibi bir oranda kavranabildiği dikkati çekmiştir. Başka bir deyişle, yaş küçüldükçe çocuk izlediği izlencenin sadece önemsiz bölümlerini anımsamakta ve ilgilenmekte, yaş ilerledikçe ana konuyu daha iyi kavrayabilmektedir.

Okul öncesi ve ilk okul çocuğunda beyin ve sinir sistemi henüz coşkuların insana özgü kontrolünü bütünüyle yapamadığından, TV izlencelerinden özellikle vurdulu-kırdılı saldırganlık öğesi taşıyan, ya da duygu yüklü bölümleri seçer ve belleğinde —kısa da olsa— yer eder. Bu tür mesajların yineleyici ve sürekli olması halinde ise çocuğun davranışı etkilenir. Bazı çocuk ruh bilimcileri ve ruh hekimleri bu tür filmlerin çocuktaki saldırganlık dürtüsünün boşalımına yol açacağı için yararlı bile olduğunu söylemektedirler (5). FREUD'dan bu yana psikanaliz kuramcıları sürekli aynı temayı işlerler: Saldırganlık dürtüsü insanın hayvansal özünden miras kalan ve insanın kendisini ve başkalarını tahribe yönelten bir iç güdüdür, dürtüdür. Böylece savaşlar insan

doğasındaki bu tahripkarlık yoketme dürtüsünden kaynaklanır. Yani insan varoldukça savaş ve kavga da, vahşet de varolacaktır. Çünkü insan oğlu zaman zaman onu arar. Bu safsata yetkin ve saygıdeğer burjuva bilim adamları tarafından o denli yoğun bir biçimde işlenmiştir ki, temizlemek için yeryüzünün tüm sosyalist, barışçı güçleri harıl harıl çalışmaktadırlar. Saldırganlık ve yok etme dürtüsü aslında hayvansal değil, insana ve insanın özel mülkiyetçi, bireyci, yalnız olma özelliğine bağlıdır. Özel mülkiyet kavramının ve duygusunun gelişmesiyle birlikte bireyin yaşamının, gelişmesinin çıkar ve sömürü çevrelerince engellenmesi, tehdit edilmesidir insanı saldırgan kılan. Fromm'a göre birey güçsüzlük ve ezilmişlik duygusuna kapıldığında, coşkuları, yoketme duygusu biçiminde belirir (6). Doğada hayvan iki şey için saldırır: Karnını doyurmak ve korunmak. Çünkü onun yaşayabilmesi ve korunabilmesi için başka seçeneği yoktur. Oysa insan hayvansal özünden kopalı milyon yıl olmuştur; artık insanın özünde toplumsallık, birlikte yaşama, sevgi ve üretim yani kendi toplumunun yararına üretim vardır. İnsanı toplumsal yaşama özelliğinden koparan, sevgi ve arkadaşlık, dostluk ilişkilerinden koparan, onu kendine ve kendine olduğu oranda çevresine ve ürettiğine yabancı kılan özel mülkiyet ve onun en gelişmiş biçimi tekelci kapitalizm insandaki bu saldırganlık duygularının gelişip serpilmesine neden olmuştur. Savaşlar ise kaçınılmaz değil, tam tersine önlenebilir ve yok edilebilirler. Savaşları çıkaran, karşılıklı çıkar ilişkileri olan emperyalist uluslardır. Yani kısaca savaş sınıflı toplumun bir özelliğidir. Savaşı çıkaran hakim sınıflardır. Bu sınıflar ve yöneticileri kendi ülkelerindeki ezilen işçi-emekçi kitlelerdeki bilinçsiz, sınıf içgüdülerine bağlı «saldırganlık» duygularını «düşman»a yöneltmeyi çok hünerli bir biçimde başarırlar.

ABD.'li araştırıcılardan SOMERS (7) özellikle TV'deki batı kaynaklı karton filimlerindeki saldırganlık ögelerinin çocukların davranışları üzerinde çok olumsuz etki yaptığını söylemektedir. Yine ABD de 10.000 çocuğu kapsayan 50 çalışmalık bir incelemede vurdu-kırdılı izlenceleri izleyen çocuk ve gençlerin, oyun ve toplumsal ilişkilerinde bu saldırganlık ögelerini aynen yineledikleri görüldü.

Bu konuda hep ABD ve «uygar» batı dünyasından örnekler verilmesi bir raslantı değildir. Özellikle ABD halkı olumsuz, vahşi TV izlencelerinden korunmak istemekte ve bunun için çaba harcamaktadır. Tekelci kapitalizmin babası ABD her şeyi tekelleştirdiği gibi TV sanayiini de sermayenin hizmetine sunmuştur. ABD de tüm radyo-TV kontrolünü 25 büyük firma ellerinde tu-

tar. Bu firmalar bu iş için 1975 yılında 24 milyar dolar yatırım yapmışlardır (7). Bu 25 firmanın içinde ITT, Westinghouse ve RCA başı çekmektedir. Çoğu örneklerde görüldüğü gibi burjuva, başı sıkıştığında düzeni kıyasıya eleştirir, ancak oluşum mekanizmasını ve çözümü önermeye geldi mi susar. TV olayında da böyle olmuştur; TV izlencelerinin olumsuzluğu ve çirkinliği konusunda sayısız batı kaynaklı yayın görüyoruz. Ancak çözüm yok... ABD de son yıllarda «tüketici örgütleri» kurulmuş ve TV izlencelerini, ya da bu izlenceler aracılığıyla rekamı yapılan malı boykot etmişlerdir. Aslında bu boykot kampanyaları etkili de olmuştur. Bazı firmalar boykot sonunda istenmiyen o diziyi kaldırmışlardır.

1977 de «Ulusal Ana-Baba-Öğretmenler Birliği» ABD de bir uyarı boykotu yaptı. Bu örgüt anti-sosyal (toplum dışı) olarak nitelediği —biri Walt Disney'in olmak üzere— 3 karton filme boykot ilan etti. Bu karton filim dizilerinden biri ABD de en çok izlenen «Sesame Street» adını taşıyan bir izlenceydi. Bu dizi ülke halkının % 86'sı tarafından izlenmekte olup, 2-5 yaşları arasındaki çocukların haftada en az 2,5 saatlerini TV önüne bağlamalarına neden olmaktaydı. Başlıca Ford Holding tarafından finanse edilen bu izlencenin bir dizisi için 8 milyon dolar harcanmıştı.

Boykot edilen karton dizilerinden bir diğeri ise «Disney'in Harikalar Ülkesi» adını taşımaktaydı. Bir saati 385.000 dolara mal olan bu dizi haftada bir gün ve en izlenebilir bir saatte gösterilmekteydi. Aslında Walt Disney olayını tartışmanın yeri burası değil; ancak Disney, karton filimleri aracılığıyla kültür emperyalizminin dünyaya yayılmasında bir çığır açmış olup, günümüzde ve ülkemizde gösterilen batı kökenli karton filmlerin içeriksel ve biçimsel özünü oluşturmaktadır. Bu nedenle Disney üzerinde biraz durmanın yararlı olacağı kanısındayım.

DORFMAN ve MATTELART (9) adlı iki Şili'li yazarın Disney ile ilgili yapıtları «Masum vak vak amcanın» nemenem bir şey olduğunu gözler önüne sermekte: Çalışmadan zengin olanlar, anti-emperyalist savaşım verenlerin cani, hırsız, katil gibi gösterilmeleri; salak, ahmak «devrimci»ler; geri zekalı viet-kong'lu, Küba'lı askerler ve tembel ama akıllı, her işin altından kalkan ördek ailesi yani emperyalizm. Walt Disney Şili'ye ünlü CİA beslemesi El Mercudio gazetesi aracılığıyla girdi. Bu gazete ayrıca Süpermen, Gordon, Teksas, Tommiks gibi amerikan çizgi-öykülerinin de basım ve dağıtımını da yürütmekteydi. Allende yönetimindeki Halk Birliği Hükümeti bu yoz kültürsüzleştirme salgınından gençliği, çocukları kurtarmak amacıyla Quimantu adlı

yayınevini kurdu. Bu yayınevinde basılan olumlu yapıtlar okullarda ücretsiz olarak dağıtıldı. Ancak kanlı-faşist cuntanın iş başına gelmesiyle bu yayınevi kapatıldı ve kitapları yakıldı. Disney'in çizgi-öyküleri 50 ülkede ve 18 ayrı dilde basılmaktadır. Yine Disney yapıtlarının bir özelliği de her ülkeye o ülkenin örf ve kurallarına göre tiplerin ve konuların özel olarak seçilmiş olmalarıdır. Disney ve izleyicileri böylece kültür emperyalizminin daha etkili olmasının sağlanmasını amaçlamışlardır.

1969 da ABD de «Vahşetin Önlenmesi Ve Nedenlerinin Araştırılması Ulusal Komitesi» zamanın başkanına sundukları raporda şöyle sesleniyorlar: «......okul öncesi çocukların filim ve TV de izledikleri saldırgan davranışları taklit ettiklerini görmekteyiz...... Ancak biz TV'nun toplumda vahşeti doğuran temel bir etken olduğunu iddia etmiyoruz...... ancak önemli, oluşturucu bir etken olduğuna inanıyoruz» (8).

Yine ABD de «Ulusal Yurttaşlar Komitesi» TV reklamlarındaki vahşet ögelerine boykot kampanyası açtı. Ve 1976 da bazı dizilerin TV yayınlarından kaldırılmasını sağladı.

Özellikle reklamlarla ilgili izlencelerin çocuklara yöneltilmesinin amacı tüketimi bu yolla arttırmayı sağlamaktır. Çocuklarda değerlendirme, çözümleme (sentez) yetisinin zaafından yararlanan kapitalizm bu bakir alanda avlanmak istemektedir. Nitekim ABD de tüm TV endüstrisinin % 7'si çocuk reklamcılığına ayrılmıştır. Ülkemizde bu konularda güvenilir bir istatistik olmadığından sayı veremiyoruz; ancak reklam dizilerinde çocuklara seslenmenin ne denli yoğun olduğunu görmek için sanırım kahin olmağa gerek yoktur.

Çocuk, TV izlencelerinde bir sahne ile diğeri arasında bağlantı kurup değerlendirmeye, yani tüm izlenceden bir anlam çıkarmaya 9 yaşından sonra başlar. Bu yaşın altında çocuğun kafasında bölük-börcük anılar kalır. Yapılan çalışmalar orta okul çocuklarında bağlantıların ancak % 75-80 oranlarında kurulabildiğini göstermektedir. Bu nedenle okul öncesi ve ilk okul çağlarında çocuk, izlencenin yalnızca hareketli bölümlerini anımsar ve bunları oyunlarında uygular.

NEWCOMB ve COLLİNS (10) sosyo-ekonomik yapının, çocukların TV izlencesi seçiminde ve anımsamalarında farklılıklar doğurduğunu gösterdiler. Çocuk toplumsal sınıf ve yapısına uymayan tipleri, davranış ve konuları izlemek istememektedir. «Orta» sınıf (küçük burjuva olsa gerek) özellikleri gösteren çocuklar kendi sınıfsal yapılarının coşku ve tiplerini daha çok benimser ve onları öykünmek isterlerken, «aşağı» toplumsal sınıftan çocuklar

(işçi sınıfı olabilir) bu izlencelere pek değer vermediler. Ancak onlar da kendi sınıfsal konumlarına uygun konulara ilgi duydular. Araştırıcıya göre bu özellik ABD toplumunda ilk okul ikinci sınıfa dek görülmekte ve sonra giderek azalmaktaydı.

ABD Rutgers Üniversitesi rektörüne göre «Çocuk + TV = Cehalet» dir (7). Bu yetkiliye göre günde 4 saat TV başında oturan çocuklarda % 30-50 oranında, okuma dahil olmak üzere tüm becerilerde bir yetersizlik ortaya çıkmaktadır. Çünkü insan yaşamının en etkin (aktif) ve üreticiliğe yönelik bir çağı olan çocukluk dönemi salt izleyici olmak zorunda kaldığı cam perdenin önünde tüketilmektedir.

Bilincin gelişmesi ve kişiliğin oluşması tarihsel ve ontogenetik (bireyoluş) süreçlerin ancak *eylem* içinde birleşmesiyle olasıdır. Çocukta eylem biçimleri ne denli çeşitli ve çok yönlü ise, ilerki yaşamında kişilerle ilişkileri de o denli canlı ve çeşitli olur; ilgileri, duyguları ve becerileri de kişiliğine koşut olarak gelişir. Beceri ancak bir motor eylemin (hareketin) bir çok kez yinelenmesiyle kazanılır.

Çocukta eylem biçimlerinin başında *oyun* gelir. 2-7 yaş arasında en önemli oyun biçimi «rol benimseme» dir. Çocuk bu rol benimseme oyunlarında daima etken olmak ister. Örneğin, hasta olmak yerine doktor, yolcu almak yerine şoför olmak istemesi gibi. Oyun içinde çocuk toplumsallaşır; çağdaş toplum özelliklerini kazanır. Aslında *oyun gerçek dış dünyanın yaratıcı yansımasının bir biçimidir*. Çocuk, oyununda gerçeği kopya eder, doktorculuk oynar, uzaya gider, elektronik aygıtları kullanır vs. Oyun çocuktaki kollektiv-işbirliği duygularını geliştirir. Böylece çocuk çok yönlü bir gelişim gösterir. 7 yaşına doğru çocuk oyun içinde belirli üretim, aile ve iş ilişkilerini simgeleyen *roller seçer* ve böylece oyun bir amaç taşımaya başlar artık. 7 yaşından sonra ise okul öncesi oyun biçim değiştirmeye başlar; tanıma ve bilgi süreci oyuna girer, onu etkiler. Bu dönemde çocuk, oyunu içinde insanlar arası ilişkileri, duyguları ve insana özgü davranış biçimlerini öğrenir ve tanır. İkinci olarak eşyaları, görevleri ve üçüncü olarak da ahlâki değer yargılarını yine oyun içinde öğrenir.

İnsanın temel eylemi olan *iş* çocuktaki eylem biçimlerinin temelini oluşturur. İş süreci içinde insan doğayı ve onun yasalarını öğrenir, ve böylece kendini tanıma olanağını bulur. Çalışma gereksinimi günümüzde insanın en temel gereksinimlerinden biri ve başlıcasıdır. Çocukta sonuca ulaşılmış bir iş büyük bir doyum yaratır; bedensel, ruhsal ve ahlâksal gelişimi sağlar. İş içinde çocuk, göz-el beceri birlikteliğini farkeder, becerilerini geliştirir.

Çocuk ancak iş içinde düşünsel gelişimini mükemmelleştirebilir. Sovyet ruh bilimcilerinden POSTNİKOWA (11) bir incelemesinde çocuklara bitkilerin gelişimi ile ilgili sorular sordu. Araştırıcı çocukları iki grup altında topladı; bir grup konuyu salt kuramsal olarak öğrendiler. İkinci grup ise hem kuramsal ve hem de pratik biçimde öğrendi. Sonuçta salt kuramsal yolla öğrenen çocuklar ancak 12 soruya doğru yanıt verirlerken; pratik çalışmayla birlikte öğrenenler 68 soruyu yanıtladılar. İş, yani etkin (aktif) eylem çocukta yaratıcılığın çok önemli bir öğesini oluşturur: *Merak.*

Eğitimciler tarafından iyi organize edilmiş, planlanmış bir iş, çocukta çok yönlü gelişimi sağlar. İşin olumlu yönde biçimlendirilmesi çocuk gelişiminde 5-6 yaşlarında, artık bir amaca ulaşır; çocuk iş içinde birlikteliği ister ve arar; birlikte başarılan işten mutluluk duyar, olumlu coşkusal tepkiler doğar ve bunları öğrenir. Küçük yaşlarda iş daha çok güdüleme (motivasyon) tipindedir. Oysa okul öncesi yaşlarda tanıma-öğrenmeye yönelir. Toplumsallaşma artık bir gereksinim biçimine dönüşür; büyüklerle birlikte çalışmak, yararlı olma istemi belirir.

Çocuk geliştikçe *öğrenme* eylemi ve isteminin arttığını görüyoruz. Ancak bu istem, iş ve çalışma ile birlikte gider. İşe yönelmeyen öğrenme zorlayıcıdır, yetersiz kalır. Bilgi kazanma süreci, çocukta insanın tarihsel gelişiminden köken alarak, önce duyumsal gelişme ve oradan da pratik içinde soyut düşünceye ulaşarak oluşur.

Tüm bu süreçler çocuğun doğal ve sağlıklı, yaratıcı gelişimi için gereklidir. İşte TV, yani çocuğu günde en az 2-3 saat karşısında susta durduran manyetik kutu —içeriği ne denli olumlu olursa olsun— çocuktaki motor gelişmeyi durduracağından; onu etkenlik yerine edilgenliğe zorlayacağından sonuçta olumsuz olmak zorundadır.

ŞENYAPILI'nın (12) belirttiği gibi TV bir elma şekeridir; tatlısı bitince altından koskoca bir kazık çıkar. Üstelik sınıflı toplumlarda TV bir uyuşturma aracı olarak kullanılmakla; yürürlükteki ekonomik düzenden yararı büyük olan sınıfın, yani burjuvanın çıkarlarının kullanılmasına hizmet etmektedir. Bizdeki TV izlencelerine bir göz atalım:

	%
Eğitim	5.2
Sanat	0.8
Filim-diziler	63.5
Müzik-Spor-magazin	17.9

(ŞENYAPILI'dan)

Eğitim ve sanat ancak toplam izlencelerin % 6'sını oluşturuyor. Dizilere gelince; yani çocuklarımızın en çok izledikleri bölüm;

	%
Komedi	10.7
Vestern	7.7
Polisiye	21.0
Macera	30.9
Dram	21.4
Kurgu bilim	8.3

(ŞENYAPILI'dan)

Aslında konumuz dışı olduğu için girmek istemiyorum; ancak dizilerin hemen tümü kapitalist-burjuva sisteminin olumlu ve değişmez olduğunu sergilemek ve ince ince beyine yerleştirmek için programlanmışlardır. Genellikle yerli diziler pek görülmez. Çünkü özellikle amerikan kaynaklı yoz dizi filimleri fiyat kırarlar; bir dizinin gerçek fiyatı 10.000 dolar iken, aynı dizi Şili'ye 200, Mısır'a 400 ve İran'a 1000 dolara satılmaktadır. ABD.'li çocuk ruh bilimcileri tarafından «Cumartesi gecesi kâbusu» olarak tanımlanan bu dizi ve film bombardımanı çocuklar açısından olumsuzluğun zirvesini oluşturur.

Sonuçta; TV gerek içerik ve gerek süre olarak iyi kullanıldığı sürece kuşkusuz olumlu bir iletişim aracıdır. Ancak kapitalizm ve günümüzdeki aşaması tekelci emperyalizm, her konuda olduğu gibi, TV endüstrisini de kendi insanlık dışı amaçları uğruna kullanmakta ve kendi geleceğini, soyunu «aptallaştırdığının» farkına bile varmamakta ya da «benden sonra Tufan» felsefesi içinde davranmaktadır.

KAYNAKÇA

1. Festinger, L., Macoby, N.: On resistence to persuasive communications. J. of abnormal and social psychology, 68: 359, 1964.
2. Krugman, H. E.: The impact of television advertising: Learning without involvement. in «Pyschology in the world today» ed. Guthrie, R.T., Addison-Wesley Publ. Comp. California, London, Ontario, 1968.
3. Collins, W.: Temporal integration and childrens understanding of social information on television. Am. J. Orthopsychiat. 48: 198, 1978.
4. Collins, W. et al.: Age-related aspects of comprehension and inference from a televised dramatic narrative. Bk. 3.

5. Yörükoğlu, A.: Çocuk Ruh Sağlığı. Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 1978, 71.
6. Fromm, E.: Hürriyetten Kaçış, Tur Yayınları, Ankara, 1972, 189.
7. Somers, A. R.: Television and children issiues involved in corrective action, Am. J. Orthopsychiat., 48: 205, 1978.
8. National Commision on the Causes and Prevention of Violence. To establish Justice; To insure domestic tranquility, Goverment printing office, 1969, 197.
9. Dorfman, A., Mattelart, A.: Emperyalist Kültür Sanayii ve Walt Disney, Gözlem Yayınları, İstanbul, 1977.
10. Newcomb, A., Collins, W.: Childrens processing of television portrayls of black and white families. Presented to society for research in child development, İn New Orleans, March 1977. Bk. 3
11. Liublinskaja, A.: Kinderpsychologie. Pahl-Rugenstein Verlag, Berlin DDR, 1975, 164.
12. Şenyapılı, Ö.: TV'nin Türk Toplumuna Etkileri. Milliyet Yayınları, 1977.

özdemir ince

BİR ŞİİR NASIL BAŞLAR?

Güneşin doğuşu, ağustos böcekleri, horoz sesleri,
limanda demir atan bir gemi, gıcırtılar,
Ülker içini çekiyor uykusunda, düzensiz soluk alıyor,
balkon kepenklerini açıyorsun: alacakaranlık, kahverengi tepe,
kemerli beyaz evler aşağılara doğru, mısır tarlaları,
dikenli incirler, deniz çamları, tek bir ışık, tek bir defne,
bir kuş sesi, suya düşen su damlalarının tınısı,
en önemlisi, ağustosun kendi sesi, uyutmayan.

Betimlemeler bütün bunlar, gözlemler, belki bir şiir için notlar
yarın gene tekrarlanacak şeyler bir dakika geç, bir dakika erken,
duymasan da, görmesen de, açmasan da balkon kapısını,
uyusan, uyanmasan, bir teknede olsan ya da bir başka adada,
düşleyebilirsin aynı görkemli uyanışı tek bir tanık bile olmadan,
bir başka yerde de vardır kuşkusuz aynı görkemli uyanış,
tutabilirsen bir eş zamanda uykunu, kulağını, gözünü ve
uykusuzluğunu.
Bu yüzden bir gezi notları bunlar, bir güne başlamanın notları, küçük
gözlemler, betimlemeler, yanıp sönen duyarlıklar,
sokamazsan eğer pencerendeki dikdörtgen görüntüye, evet tam oraya,
sürekli zeytinlerle tozlu yapraklarını incir ağaçlarının.

Şiir denen şey incir sütünün soluk kesen kokusuyla başlayabilir;
yani sana bağımlı bir şey, burnuna, o kokuyu almana, çoğaltmana,
doğduğun kenti bir horoz sesinde bu adaya taşımana:
bir şeyler olur belki, belki bir şiir başlayabilir o zaman..

Paros adası, 27.8.1978

Sait Faik



SAİT FAİK'İN HİKÂYELERİNDEKİ TOPLUMSAL ÖZ

ADNAN ÖZYALÇINER

Her edebiyatın kimi basamakları vardır. Onlar öteki basamakların alttan üste doğru sağlamca birbirine kenetlenerek yükselmesini sağlarlar. Bu basamaklardan biri olmasa merdiven çökme tehlikesi geçirebilir. Bu sayılı basamaklar, bir yapının temel taşları gibidir. Ana direkleridir. Bir edebiyat bu tür kişilere ne kadar çok sahipse onca sağlamlık kazanır

Bizim edebiyatımıza sağlamlık kazandıran bu tür yazarlarımız arasında Sait Faik ilk sırayı alır. Hikâyeciliğimizin gelişmesinde, çağdaşlık kazanmasında iki çağdaş hikâyecimizin Sait Faik'le Sabahattin Ali'nin payı büyük olmuştur. Günümüz hikâyeciliğinin her başarısında, her ileri adımında onların emeklerinin karşılığını bulmamak olanaksızdır.

Sait Faik, 21 yıllık sanat yaşamında 2 roman, 1 şiir kitabına karşılık 13 hikâye kitabı yayınladı. Bu onun hikâyeyle olan vazgeçilmez ilişkisini ortaya koyar. Düşüncelerini, duygularını hikâyenin sınırlı boyutları içinde bunca genişliğine ve derinliğine anlatabilmiş pek az yazar vardır. Sait Faik hikâyeyi yaşamasından ayrı düşünmemiştir. Onda ikisi de içiçe sürmüştür. Dünyaya, hayata hikâyeci gözüyle bakmayı bilen ender yazarlardandı. Olayları hikâye boyutları içinde ölçüp biçerek yorumlamakta ustaydı.

Duyguların ve düşüncelerin genişliğine ve derinliğine yer aldığı Sait Faik'in hikâye dünyasında sevecenlik, insancıllık, içtenlik, toplumsal olgular belirgin özelliklerindendir. Renkli ve sıcak bir anlatımla birleşen bu özellikler, hikâyelerin usta anlatımını ortaya çıkarır. İlk anda ayrıntı gibi gözüken her şey, ustaca birleştirilerek hikâyeye bütünlüğünü kazandırır.

Sait Faik'in hikâyelerini ustaca bütünleyişini yalnızca anlatımının güzelliğine bağlayanlar olmuştur. Sait Faik'i sıcak ve renkli anlatımına bakarak salt edebiyata bağlı biçim ustası bir yazar gibi görenler, gösterenler vardır. Hikâyenin dar kalıpları içinde düşünce ve duygularını bunca derinliğine ve genişliğine ortaya koyabilmiş bir yazarın hünerini yalnızca biçimcilikle açıklamaya kalkışmak Sait Faik'in öz açısından hikâyeciliğimize getirdiklerini yadsımaktan başka bir anlam taşımaz.

Sait Faik, öz ve biçim bütünlüğünün ilk başarılı örneklerini veren hikâyecimizdir. Bu öz ve biçim bütünlüğünün başarısında hikâyelerde konu edilen toplumsal olgular, ezilen, horlanan insanlar baş yeri alır. Sait Faik'in hemen her hikâyesinde toplumsal çelişkiler en etkin ve en belirgin özellikler olarak göze çarpar.

Çünkü Sait Faik, hiçbir zaman salt sanattan yana olmamıştır. Onun dünyasında insan, insanın yazgısı hep öne geçmiştir. Bu yazgıda toplumsal eşitsizliklerin payı büyüktür.

Kriz hikâyesinde iki şair, bir eleştirmen ve bir tarihçiye hikâyenin kahramanının ağzından şöyle bir soru yöneltir Sait Faik:

«—Luvr yanmak üzere... Halk kapıları sarmış. Heyecan içindedir. Birden ve lavalyer kravatlı adamlar: «Jakondu Jakondu!» diye bağırışıyorlar. Bir genç adam, alevler içine kendini atıyor. Jakond'un bulunduğu salona giriyor. Fakat tam orda bir küçük zen

ci çocuğu görüyor. Gözleri dehşetten büyümüştür. Gelen adama kollarını uzatıyor. Jakond bir on adım ötededir. Düşünmeye zaman yoktur. Ya çocuk, ya Jakond kurtarılmalıdır. Siz olsanız hangisini kurtarırdınız?»

Soruya iki şair de, uzun boylu düşünmeye gerek duymadan, kör bir tutkuyla Jakond'u kurtarmanın doğru olduğu karşılığını verirler. Eleştirmen, kurnazlığına, hinoğlu hinliğine mantıksal bir çözüm bularak, insanın kurtarılmasından yana olduğunu söyler. Nedeni de kurtarılan insanın daha binlerce Jakond yapacak sanatçıyı yetiştirebilme olanağına sahip olmasıdır. Bu ne şiş yansın ne kebap cevabı karşısında tarihçininki aklın ve bilimin buyurduğu gibidir. Tarihçi de insanın kurtarılmasından yanadır. Ama yalnızca insan olduğu için insanın kurtarılmasından yanadır. İşte Sait Faik'in çağdaş ve toplumcu düşüncenin adamı oluşunun kanıtı tarihçinin bu karşılığındadır. İnsanın insan olduğu için kurtarılmasından yana oluşu ile çağdaşlığını, kurtarılanın bir zenci çocuğu oluşu ile de toplumculuğunu belirler.

Aynı hikâyede İspanya içsavaşından söz edilirken hikâyedeki baba oğluna kahramanlıktan ne anladığını sorar. Karşılık kısa ve kesindir:

«— İnsanlık, baba... Bugün hemen hemen unutulmuş olan insanlık. Bir saadet için. İnsanların bütününün saadeti için yapılan her hareket insanlık hareketidir. Her ölüm bir kahramanın ölümüdür.»

Hikâyesine ezilen, horlanan insanı, toplumsal eşitsizlik içindeki insanlığı odak olarak seçen bir hikâyecinin kahramanına böylesine onurlu bir karşılık verdirmesi çok doğaldır. Ama bu karşılık, asıl, Sait Faik'in insanı ve insanlığı nasıl bir evrensel kapsam içinde düşündüğünü, hangi insanlardan ve ne tür bir insanlıktan yana olduğunu göstermesi bakımından büyük bir önem taşır.

Sait Faik, yoksul balıkçıları, deniz insanlarını, doğayı, şehri, şehrin kenar semtlerini, bu semtlerin insanlarını anlatırken çelişkileri kesin çizgileriyle belirtir. Kalorifer ve Bahar hikâyesinde İstanbul'un kenar mahalleleri şöyle çiziliyor: «Şehrin şimaliyle şarkı arasında surlar... Surların üstünde ve etrafında sefil kulübeler, bostanlar, kenar mahalleler...» Aynı hikâyede şehir merkeziyse tam karşıtı olarak şöyle anlatılır: «Orada binalar büyük büyüktür.» Aynı şehirde kaloriferi, sinemayı, telefonu bilmeyen insanlarla bilenler yanyana yaşamaktadır. Bunları bilmeyenlerden «bir gün mavi gözlü bir küçük çocuk, uzaktan aydınlığını ve ebedi yangınını seyrettiği şehrin merkezine gidecekti.» Sait Faik'e göre «Gidenlerden pek azı geri dönmezdi.» Yani uçurum aşılamazdı. Çelişki sürüp giderdi böylece.

Bir başka kesin çelişkiye Stalyanos Hrisopulos Gemisi hikâyesinde raslanır. Trifon, okula gidemiyen anasız, babasız, dedesiyle yalnız yaşayan yoksul bir balıkçı çocuğudur. Tahtadan, bir metre boyunda güzel bir yelkenli yapar kendine. Ama öteki çocuklar rahat bırakmaz. Geminin batırılışında çocuklar arasındaki farklılık çok açık konur: «Hrisopulos gemisi alabildiğine koşuyordu. Bu sırada on altı çocuk, aralarında motorlu sandallara, altın yaldızlı güvertelerinde yalancı insanlar bulunan kotralara sahip çocuklar da bulunan on altı çocuk, ellerindeki ve ceplerindeki taşlarla fırladılar. Stalyanos Hrisopulos gemisini batırdılar.»

Bu iki hikâyede olduğu gibi Sait Faik'in hikâye dünyasında büyüklerinki kadar çocukların da mutsuzlukları, ezilmişlikleri, horlanmışlıkları önemli bir yer tutar.

Sait Faik, sevgiyle yaklaştığı insanların yalnız alınyazgılarına acımakla, acındırmakla kalmaz. Alınyazgılarındaki acılığın nedenlerine de değinir. Sait Faik'in birçok hikâyesinde çeşitli çocuk tiplerine raslanır. Çoğu toplum dışı kalmış çocuklardır. Yersiz yurtsuzlar, serseriler, yoksullar. Okula gidemeyişleri yoksulluğa, ayakkabı, önlük, defter, kalem, yaka gibi gereçleri annelerinin, babalarının bulamayışına, alamayışına bağlıdır.

İpek Mendil hikâyesinde, gelenek gereği sevgilisine vereceği ipek mendili parası olmadığı için alamayan 15 yaşındaki yoksul bir delikanlı, bunu bir ipek fabrikasından gece yarısında çalmaya kalkacaktır. Bu uğurda kaçarken ağaçtan düşüp ölecektir. Çaldığı ipek mendili avucunun içinde sımsıkı tutmaktadır.

Bohça hikâyesinde besleme sorununa değinir Sait Faik. Burjuva çocuğu ile besleme kızın ayrımı kesin çizgilidir yine. Küçük beyle besleme arasındaki bir çocukluk ilişkisinin cezasını yoksul olan besleme çekecektir sonuçta. Gelişinde olduğu gibi sessizce başka bir beyin, başka küçük beylerin küçük hanımların bulunduğu başka bir eve gönderilecektir.

Kıskançlık'ta İstanbullu öğretmene imam nikahı ile verilen 17 yaşındaki Fadime anlatılır. «Elin fakir çocuğuna fakir Fadimeyi ağalar zorla nikah ediverdiler.» diye belirtir Sait Faik. Bu hikâyede kadının duygusal yönden sömürülmesi ilginç bir biçimde anlatılır.

Bunca çelişkinin, haksızlığın yer aldığı bir dünyayı mutlu bir dünya olarak görmek en büyük dileğidir Sait Faik'in. Havada Bulut hikâyesinde nasıl bir dünya istediğini şöyle tanımlıyor:

— «— Nasıl bir dünya mı? Hırsızlıkların olmadığı bir dünya... İnsanların hepsinin mesut olduğu, hiç olmazsa iş bulduğu, doyduğu bir dünya... Hırsızlıkların, başkalarının hakkına tecavüz etmelerin bol bol bulunmadığı... Pardon efendim! Bol bol bulunmadığı ne demek? Hiç bulunmadığı bir dünya.

Sevilmeğe lâyık, küçücük kızların orospu olmadığı, geceleri hacıağaların minicik kızları caddelerden yirmi beş lira pazarlıkla otellere götüremediği, her genç kızın namuslu bir delikanlı ile konuşabildiği, para için namus, ar, haya, hayat, gece, gündüz satılamadığı bir dünya... Muhabbet tellallarının günde otuz lira kazanmadığı bir dünya... Sokaklarda sefillerin bulunmadığı bir dünya... Kafanın, kolun çalışabildiği zaman insanın muhakkak doyabileceği, eğlenebildiği bir dünya... İçinde iyi şeyler söylemeğe, doğru şeyler söylemeğe selâhiyetler kıvranan adamın korkmadan ve yanlış tefsir edilmeden bu bir şeyleri söyliyebildiği bir dünya...»

Anlatılan emeğin karşılığının alındığı, düşünce ve yaşama özgürlüğünün varolduğu bir dünyadır. İşte Sait Faik'in özlediği dünya budur. Onun için de Sait Faik'in asıl ustalığı, asıl başarısı, asıl önemi hikâyelerindeki bu toplumsal özden kaynaklanır.



Sait Faik Nazım Hikmet'le
Burgaz Adasında 1950

refik durbaş

SİMİTÇİ ÇOCUĞUN TÜRKÜSÜ

Yüzümde pus tutmuş sabah
köşebaşı rüzgâr ayaz
simit satıyorum abi
poyraz renkli can kokulu
şafaklardan daha beyaz
hasretimden daha kara
simit satıyorum abi
buyur tanesi üç lira
bana kalan yimbeş kuruş
anlamadım ne iştir bu

Sesime alevler çalan
sabahın karanlığından
mor akşam aydınlığına
simit satıyorum abi
nar susamlı can yoksulu
sermayesi gurbetliğim
simit satıyorum abi
buyur tanesi üç lira
bana kalan ter yorgunluk
anlamadım ne iştir bu

Ev kirası çıksın diye
üşümesin ayaklarım
gurbet harcı çıksın diye
şişmesin gözkapaklarım
emek rızkı çıksın diye
simit satıyorum abi
adı güzel serçe pullu
buyur tanesi üç lira
bana kalan kan yoksulluk
anladım şimdi ne iştir bu

CİKLET SATAN ÇOCUGUN TÜRKÜSÜ

Benim dükkânım trenler
gider gelirim akşam sabah
Sirkeci'den Bakırköy'e
Bakırköy'den Halkalı'ya
gider gelir ak ellerimde
ödenmemiş ev kirası
papuç pantolon parası
ayrıca gurbet yarası
bir de yaşanmamış gençliğim
ciklet satarım ben abi

Müşteriler ikinci mevki
işçi kızlar dokumacı
overlokçu remayözcü
hallerinden belli abi
en çok onlara satarım
memur kızlar ciklet almaz
bir de kravatlı beyler
zaten bellidir müşterim
belli olmayan geleceğim
ciklet satarım ben abi

Kapağı bir atsam abi
tül bacalı fabrikaya
devirdim gitti işi
elim sanata yatkın
ne iş olsa yaparım
bir söküp atabilsem
yüreğimden dikeni
emeğin alınterinin
bir açsa iş gülleri
ciklet satar mıyım abi

DEFTER SATAN ÇOCUĞUN TÜRKÜSÜ

Birinci hamur üç defter
bakkalda kırtasiyede
on liraya alamazsın
fabrika imalatına
bende sadece beş lira
al hayatını yaz abi
okula giden kardeşimin
buz kesmiş yüreğini yaz
grev çadırında nöbetçi
babamın direncini yaz

Birinci hamur çizgili
sayfaları gül nakışlı
iş alınteri kokuşlu
daha çok patron kazançlı
defter satıyorum abi
al rengini çiz acının
al sesini çiz sevginin
al resmini çiz emeğin
çiçek bahçesine dönsün
kor alev yürekte hınç

Birinci hamur kırk sayfa
kalmadı bitiyor abi
bitiyor yüzümde sancı
gençliğimden çaldırdığım
alınterinin haracı
ve hemen yazıyorum
ilk satıra büyük harfle
defter satan çocukların
el emeği iş gücüyle
yarattıkları barışı

NAZIM HİKMET'İN İKİ MEKTUBU



Aşağıda Nâzım Hikmet'in yayımlanmamış iki mektubunu sunuyoruz. Mektuplar, Moskova'daki Nâzım Hikmet Arşivi'nden Kemal Sülker eliyle sağlanmış ve Sanat Emeği'ne verilmiştir.

ORHAN KEMAL'E

Raşit kardeşim,

Mektubunu, mecmuaları aldım. Derhal cevap veriyorum.

Sana muşambayı yolladım, alınca bildirirsin. Bugün de 25 lira gönderiyorum. Onu da alınca bildir. Piraye gitti. Annem geldi.

O da gitti. Yine yalnızım. Annemin gözleri artık iyice perdeleniyor, yakında ameliyat olacak.

Kadir'in şiirini pek beğendim. Bu iyi yürekli şair gıdasızlıktan, bakımsızlıktan ölecek diye korkuyorum ve tasavvur edemeyeceğin kadar üzülüyorum. Adresini iyice biliyorsan ona imkân olursa yardım etmek isterim. Hiç olmazsa biraz yemek parası gönderebilsem. Çok iyi, tam manasıyla şair oğlan.

Senin hikâye ile Sülker'in yazıları hakkında düşündüklerimi mufassalan bir iki gün sonra bildiririm.

Yıldız dehşetli bir kız, çok akıllı bir insan olacak. Kuzum şunu kucakla ve benim tarafımdan bol bol öp —ama canını acıtmadan.— Senin çalışma bilançon mükemmel, pek sevindim. Unutma Raşit, dünya ölçüsünde muharrir olmak lâzım. Uçak asrında memleket ölçüsünde muharrir olmak yetmez.

Ben bir aydır tezgâh işleriyle fazla uğraştığım ve gelip gidenim olduğu için çalışmağı ihmal ettim, fakat bugün tekrar işe koyuldum.

Bobi'den hiçbir haber yok. İstanbul'da. Çorbacı başta olmak üzere bütün dostların ferade ferade selam ederler. Bak burdan bu kadar insan gitti. Hemen hemen hepsi unutuldu, bir sen unutulmadın. Unutulmamak —hele hapishanede— büyük meziyettir.

Hepinizi hasretle kucaklarım. Bu mektup böyle kısa oldu. Yarın arkasından öteki gelecek. Seni bekletmiyeyim diye bunu hemen gönderiyorum.

Nâzım

KEMAL SÜLKER'E

Kardeşim,

Mektubunuzu ve hikâyelerinizi aldım. Sevindim. Hikâyelerden bahsedelim. Son gelen iki yazınız heyeti umumiyesi bakımından eski yazılarınızla ölçülmeyecek kadar iyi. Dehşetli terakki etmişiniz tebrik ederim.

Teferruata gelince. Evvela muhteva: her ikisinde de muhteva çok iyi, olgun ve anlatılmağa, yazmağa değer. Her iki muhteva bakımından edebiyatın vazifesini iyice anladığınız göze çarpıyor. Bence en mühim mesele budur.

Teknik: bu bakımdan kusurlarınız bence şunlardır:

1— Küçük hikâyelerde en mühim şey: bitişi zamanında bi-

tirmektir. Bence «50 Kuruş» hikâyesinde bu yerinde bitmemiştir. Otomobile çiğnenmesi ihtimali ve şöför filan fazladır. Bu hikâyeyi daha derli toplu ve kıvrak, yani daha kısa yapmalı. Aynı şey ikinci hikâye için de bir bakıma varittir. O hikâye ya daha uzatılmalı ve karakterler daha çok işlenmeli, yahut kısaltılmalı. Bu ölçü meselesi hele hikâyecilikte çok mühimdir kanaatındayım.

2— Her iki hikâyede okuyucuyu biraz fazla mankafalı sanıp onun kendisinden anlayıvereceği izah temayülü var. Bu temayül çok tehlikelidir. Aydınlık, vazıh, realist hikâyede yazıcının ayrıca okuyucuya ders ve izahat vermesine lüzum yoktur. Bundan sakınınız.

3 — Her iki hikayede bu lüzumsuz izahat yüzünden lüzumsuz bir propaganda kokusu var. Beni ters anlamayın, her sanat eseri mutlaka bir propaganda eseridir. Propaganda olmayan hiçbir sanat eseri yoktur. Mesele, bu propagandayı en sanatkârane yapabilmektedir. Bunun için de ölçüye dikkat etmek lâzım. Sahici realist bir muharrir elbette ki pasif bir müşahedeci değil, aktif bir mücahedecidir. Fakat bu mücahedenin başarıyla neticelenmesi için realiteyi zorlamak değil, realitede mevcut olanı tebarüz ettirmek, ön pilana almak, ve bunu ustaca yapmak lâzımdır kanaatındayım. En başarısız eserler şematik, zorlanmış, kabataslak çizilmiş iddialı eserlerdir. Beni yanlış anlamayın yine, her eserin iddiası vardır. Mesele, bu iddiayı realitede olduğu gibi ve onu ustaca realite oluş halinde bulunduğu gibi vermektedir. Bilhassa bekleme salonunda isimli hikâyede buna çok dikkat etmek lazımdı.

4— «Az bulunurdu doğrusu.... Yani sizin anlayacağınız...» filan gibi edalara sapmayınız. Edanın fenası iyisi yoktur. Yalnız mesele yerinde kullanmaktadır. Ve yukarıdaki edayı kullanmak çok zor bir iştir, o kadar zorki bunda ancak usta hikâyeciler, uzun tecrübelerden sonra muvaffak olurlar. Siz de zamanla böyle bir tecrübe sahibi oldukça bu 'tehlikeli' turnürleri kullanırsınız. Meselâ ben, şahsen, bizim Türk edebiyatında bu turnürleri muvaffakiyetle kullanmış bir tek hikâyeciyi henüz tanımıyorum. Aynı suretle: «Nasıl da. Değil miydi?» filan gibi turnürler de uydurmadır. Bunlar Türk diline Esat Mahmut'ların filan soktukları (tabii sokamadıkları) uydurma turnürlerdir.

5— Bize bir insanı —«50 Kuruş»ta— köylüyü tanıtırken yaşını, başını, kılığını kıyafetini, şeklini şemalini —bilhassa böyle küçük hikâyelerde— kısaca ve derhal anlatmalısınız.

6— Bence edebiyat çeşidinin en zorlarından biri de küçük hikâyedir. Ve siz bunda başarı sağlıyacaksınız. Buna seviniyorum.

Son söz olarak sizden şunu unutmamanızı rica edeceğim:

1— Sanatkarın mesuliyeti doktorunkinden ve mühendisinkinden daha büyüktür.

2— Mesuliyetini, yaptığı işin vehamet ve ciddiyetini anlamış bir sanatkâr realiteyi diyalektik seyriyle verir: Ölmüş olanın cesedi, ölmekte olanın can çekişmesi, doğan ve canlanışın hamlesi. Bunların arasındaki zıddıyet birliği realiteyi meydana getirir.

3 — Realist bir sanatkâr, yukarıda söylemiş olduğum gibi, realiteyi sadece müşahede, şerh ve izah etmekle kalmaz, fakat onu değiştiği istikamette değiştirmek için —sanatkârca ve mücahitce— müessir olur.

Hikâyeleriniz faslı şimdilik bu kadarla kalsın. Gelelim, Kemal'e, kendisine mektup yazdım, mektubunu alınca size istediğiniz malûmatı verir sanıyorum. Eğer kendisinde bana ait anlatılmağa değer bir hatıra, bir müşahede, söylenecek bir söz varsa, ve bunu anlatmağı, söylemeği değerli bulursa. İşin bu tarafı ona ait. Siz kendisine mektup yazın. Ve soracaklarınızı sorun.

A. Kadir'i pek severim. Yüreğimin başında oturan insanlarımdan biridir. Ona ait bütün hatıralarım iyi, mert ve güzeldir. A. Kadir'in —içmemek, çünkü kulağıma böyle bir şey çalındıydı,— intizamla çalışmak, bütün hayatını intizama koymak, çok okumak ve mutlaka bir yabancı dil öğrenmek şartıyla memleketimin en iyi şairlerinden biri olacağına imanım var. Onun yüreği halis bir şair yüreğidir. Gözlerinden öperim. Onu hiçbir zaman unutmadım.

Sâdi'ye ve karısına selamlarımı söyleyin.

Kadir'den ve sizden ricam: bir cephe vazifesi gibi okumak, yabancı bir dil öğrenmek, yüreğinizin ve kafanızın şimdiye kadar olduğu gibi şimdiden sonra da büyük Türk halkının ve sahici insan kütlelerinin saadeti için işlemesini temin için sabırla, inatla çalışmak, boyunuzdan büyük —ikiniz de kısa boylusunuz— eserler yazmak.

Hasretle kardeşlerim.

Hamiş:

O satırlar benim «Şaban Oğlu Selim Ve Kitabı» isimli oldukça eski bir yazımdandır. Sizde tamamı yoksa, ben de bir vaktini bulursam kopya edip tamamını yollarım.

Nâzım



Sovyet Türkolog ve eleştirmeni Svetlena Uturgauri'nin «Orhan Kemal» adlı kitabının kapağı

MEKTUPLARLA İLGİLİ AÇIKLAMALAR

— *«Raşit kardeşim» başlıklı mektup:*

Bu mektup Orhan Kemal'e 18 Haziran 1944'te yazılmıştır. Orhan Kemal'in asıl adı Orhan Raşit (Kemalî) Öğütçüdür. Ancak, Bursa cezaevinde iken Nâzım aracılığı ile Kemal Sülker'le mektuplaşır iken yeni yeni hikâye yazmaya Nâzım tarafından yöneltilmişti. Yayınlanması için Kemal Sülker'e gönderdiği hikâyelerden bazılarını, Sülker istihbarat şefi ve gece sekreteri olarak çalıştığı İkdam gazetesinde yayınlamak ve hikâye başına 15 lira alabilmek ister. Ancak hapiste olan birinin hikâyesini yayınlamak 1942'de ve hele CHP milletvekili Etem İzzet Benice'nin gazetesinde olanaksızdı. Sülker, hikâyeyi kendisinin yazdığını söyleyerek Asma Çubuğu adlı hikâyeyi Orhan Kemal takma adıyla yayınladı (2 Ekim 1942). İki gün süren hikâye için alınan otuz lira Raşid'e gönderildi. Orhan Kemal adını Nâzım Hikmet de, Raşit de kendi öz adından daha sevimli bulunca, bundan sonra yayınlanan hikâyelerine Orhan Kemal adı konuldu. Bursa Hapishanesinde mahkûmiyet süresini doldurup tahliye edilen Orhan Kemal'i Nâzım unutmadı, ona iş buluncaya kadar yardıma çalıştı.

Nâzım, A. Kadir'i kişi olarak da, şair olarak da çok seviyor ve çok beğeniyordu. Kadir, 1943 yılında İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı kararı ile Anadolu illerinde «İkamate Memur» deyimiyle siyasî sürgün olarak gönderildiği için Nâzım'la mektuplaşamıyordu. Orhan Kemal'e Adana'ya, adresini Kemal Sülker'den alarak mektup yazıyordu. Kadir de bir şiirini Raşid'e göndermiş, o da Nâzım'a kopyasını yollamıştı. Nâzım o şiiri çok beğendiğini bildiriyordu.

Yıldız, Orhan Kemal'in tek kızı, Nâzım Yıldız'a pek düşkündü.

Bobi, Çorbacı Bursa cezaevinde adi suçlardan hükümlü kişilerdi.

— *«Kardeşim» başlıklı mektup:*

Nâzım'ın Kemal Sülker'e gönderdiği bu mektup 1944 Temmuzunda yazılmıştır. Sülker 1941'den beri Nâzım'la mektuplaşmıştır. 1943'te Konya'ya sürgüne gönderildiği için bir süre bu mektuplaşma kesilmiştir. Ancak hikâye yazmaya yönelen Kemal Sülker, bunların eleştirisini de istemek ve adresini bildirmek için Konya'dan Bursa cezaevine mektup ve iki hikâyesini göndermiştir. Bunlardan birisi «İki liranın 50 Kuruşu» adını taşır ve Tekel'den iki lira alacağı olan bir köylüden 50 kuruşluk bir kesinti yapılmasını anlatır. Bekleme Salonu da İstanbul valisinin bekleme salonunda vali ile görüşmek isteyenlerin nasıl baştan savulduğunu belirtmeye çalışır. Bunlar Sülker'in ilk hikâye denemeleridir. Nâzım bunları enine boyuna eleştirir ve bu yolla küçük hikâye tekniği ve içeriği üzerine görüşlerini sıralar. Nâzım Sülker'e gönderdiği mektubunda da şair A. Kadir hakkındaki çok olumlu duygularını açıklar. A. Kadir, Harp Okulu davasında Nâzım'la birlikte hüküm giyer. Duruşmada tanışırlar ve birbirleriyle kaynaşırlar.

Mektupta adı geçen Sadi, Kerim Sadi'dir. Kerim Sadi (Sonradan boşanan eşi Semiha, Nâzım'ın yakın arkadaşlarıdır. Nâzım'la Kerim Sadi'nin akrabalıkları da vardır. Semiha Hanım, sonradan Kemal Tahir'le evlenmiştir.

NAZIM HİKMET'İN BİR ÇOCUK ÖYKÜSÜ

DEMİRCİ



Güneş damların üstünde görünür görünmez, demirci Hasan işe başladı. Örsü dövüyor. Örsün üstüne inen çekicin altından fışkıran kıvılcımlar karanlık demirhaneyi aydınlatıyor.

Demirci Hasan çok uzun boyludur. Elleri nasırlıdır. Boynu kalındır. Önünde meşin bir önlük vardır.

Demirci Hasan çalışıyor. Demirci Hasan çalışarak şarkı söylüyor. Öyle yürekten, öyle neşeli şarkı söylüyor ki, bütün köy halkı onun şarkılarını dinliyor.

Demirci Hasan çalışarak şarkı söylerken, dışardan nal sesleri geldi. Sırmalar giyinmiş bir atlı, demirhanenin kapısı önünde atını durdurdu. Sırmalar giyinmiş atlının atı köpük içindeydi.

Atlı bağırdı:

— Hey, demirci!..

Demirci Hasan cevap verdi:
— Ben buradayım... Ne istiyorsunuz?
— Atımın nalı çıktı, çabuk yerine mıhla!..
Demirci Hasan sordu:
— Bu telâşınız nedir? Nereye gidiyorsunuz?
Sırmalar giyinmiş atlı bağırdı:
— Sus!. Sana ne dedimse onu yap! Fazla söz istemem..
Demirci Hasan cevap verdi:
— Vay, vay vay... Daha hiç kimse bana böyle kaba sözler söylemedi. Haydi yolunuza gidin. Atınızın nalını mıhlamıyacağım...
— Ne dedin? Atımın nalını mıhlamak istemiyor musun? Ben Kırkharamilerin elçisiyim. Beni Kırkharamilerin reisi bir iş için gönderdi!
Demirci Hasan sırma elbiseli atlıya sordu:
— Kırkharamilerin reisi sizi hangi iş için gönderdi?
— Çok büyük bir iş için. Acemistan'daki Kırkharamilerin reisi kendi atlarının bizim atlarımızdan daha çabuk koştuğunu söylemiş. Bizim reis buna kızdı. Acemistan'daki Kırkharemilere harp açmak istiyor...
Demirci Hasan bu cevaptan hiçbir şey anlamadı. Tekrar atlıya sordu:
— Peki amma, sen nereye gidiyorsun?
— Ben, kendileriyle harp etmek istediğimizi söylemek için Acemistan'daki Kırkharamilere gidiyorum...
Demirci Hasan düşündü. Sonra dedi ki:
— Demek siz Kırkharamiler kavga edeceksiniz. Sonra bu kavgayı kim kazanırsa gelip eşkiyalık yapacak. Halkı soyacak...
Daha demirci Hasan sözünü bitirmeden demirhaneye bir köylü geldi:
— Demirci Hasan, dedi, benim sapanın demiri kırıldı. Şunu bir düzelt, rica ederim.
— Hemen, şimdi senin sapanın demirini düzeltirim, diye cevap verdi.
Demirci Hasanın köylüye verdiği bu cevaba Kırkharamilerin elçisi kızdı. Bağırdı:
— Ne?.. Ya benim atımın nalını ne zaman mıhlayacaksın? İlkönce ben geldim. İşim aceledir. Vaktim yok...
Demirci Hasan sırma elbiseli atlıya şu cevabı verdi:
— Doğru. Fakat köylünün sapanını düzeltmek senin gibi eşkiyanın atını nallamaktan daha iyidir. İlk önce köylünün işini yapacağım.
Bu cevap atlıyı büsbütün kızdırdı. Fakat oralarda Hasan'dan başka bir demirci olmadığı için sesini kesti. Demirci Hasan köylünün sapanını düzeltip bitirdiği zaman içeriye bir kocakarı girdi. Kocakarı Hasan'a:
— Hasan oğlum, dedi. Benim arabayı çeken eşeğimin nalı çıktı. Şunu yerine takıver kuzum.
— Hemen, şimdi senin eşeğinin nalını yerine takarım, diye demirci Hasan cevap verdi.
Demirci Hasan'ın kocakarıya verdiği bu cevaba Kırkharamilerin elçisi yine kızdı. Bağırdı:
— Ee? Ya benim atımın nalını ne zaman mıhlayacaksın? İlkönce ben geldim. İşim aceledir. Vaktim yok...
Demirci Hasan sırma elbiseli atlıya şu cevabı verdi:
— Doğru. Fakat kocakarının eşeğinin nalını yerine takmak senin gibi eşkiyanın atına mıh mıhlamaktan daha iyidir. İlkönce kocakarının işini yapacağım.

Bu cevap atlıyı çok kızdırdı. Fakat Hasan'dan başka demirci olmadığı için sesini kesti.

Demirci Hasan kocakarının eşeğine nal çakmayı bitirdiği zaman içeriye bir çocuk girdi. Çocuk Hasan'a:

— Hasan dayı, dedi. Benim oyuncak arabamın tekerleği kırıldı. Şunu bir düzeltiniz rica ederim.

— Hemen, şimdi senin arabanın tekerleğini düzeltirim, diye Hasan cevap verdi.

Demirci Hasan'ın çocuğa verdiği bu cevaba Kırkharamilerin elçisi yine kızdı. Bağırdı:

— Ne? Ya benim atımın nalını ne zaman mıhlayacaksın? İlkönce ben geldim. İşim aceledir. Vaktim yok.

Demirci Hasan sırma elbiseli atlıya şu cevabı verdi:

— Doğru. Fakat bu çocuğun arabasının tekerleğini düzeltmek, senin gibi eşkiyanın atına nal mıhlamaktan daha iyidir. İlkönce çocuğun işini yapacağım.

Bu cevap atlıyı daha çok kızdırdı. Fakat oralarda Hasan'dan başka demirci olmadığı için sesini kesti.

Demirci Hasan, çocuğun arabasının tekerleğini düzeltince, sırma elbiseli atlı dedi ki:

— Eh, haydi şimdi benim atımın nalını mıhla bakalım.

Demirci Hasan güldü. Sırma elbiseli atlıya şu cevabı verdi:

— Karnım çok acıktı. Dükkânı kapatacağım. Yemek yemeğe gideceğim. Sen istersen burada bekle. Köylüler senin kim olduğunu anladılar. Şimdi gelecekler. Seni yakalayıp götürecekler.

Bu cevap atlıyı çok, amma çok kızdırdı. Demirci Hasan'ın üstüne atılıp onu öldürmek istedi. Fakat demirci Hasan bir yumrukta eşkiyayı yere yuvarladı. Köylüler geldiler. Kırkharamilerin elçisini bağladılar. Şehre götürdüler...

AÇIKLAMA :

Nâzım Hikmet'in «Demirci» hikâyesi 1931'de basılan «Çocuklara Mavi Kitap» adlı derlemeden alınmıştır. Hikâyenin altında «Nakleden: S. İ.» imzası bulunmaktadır. Kitabı yayımlayan şair İlhami Bekir, Asım Bezirci'ye, bu imzanın Nâzım Hikmet'e ait olduğunu açıklamıştır.



NAZIM HİKMET ÜSTÜNE YANLIŞ BİR YORUM VE BERTOLT BRECHT-NAZIM HİKMET İLİŞKİSİ

HÜSEYİN FERHAD

G İ R İ Ş

Yaşam dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacak mı? Yapılan resimler, heykeller, yazılan bunca yazı, roman, öykü ve kitaplar dolu şiir ne olacak yarın? Bu soru mutlaka düşündürmüştür bizi. Çünkü sanatçı, ürününün gelecekte ne olacağını bilmek ister...

Ressam Mondrian, «yaşam dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır» diyor (*).

Bu soruya yanıt olarak Ernst Fischer ise, nesnel çelişme ile sanatın bağlılığını irdeleyerek, insan ile doğa arasında bir «denge» nin en üst toplumlarda bile düşünülemeyeceğini, —Mondrian'ın öne sürdüğü gibi— böyle bir varsayımın bir önyargıdan başka şey olamayacağını örneklerle açıklar. *Sanatın Gerekliliği* (1) adlı yapıtındaki bu görüşe dayalı olarak, Jean Cocteau'nun, «Onsuz edilemeyen bir şeydir şiir — ama neden edilemez bir bilsem?» sorusunu yanıtlayalım: Çünkü sanat, insanın varoluşunun bir ürünüdür; bu nedenle de insanın varolduğu tüm zaman dilimlerinde varolacaktır.

Fischer'in sanat sorunsalını çözümlemede kullandığı temel ögelerden biri bu! Yani, üretim ilişkilerinde «araç» ne ise, şiir için de «öz» odur. Şiirin biçimsel görünümü, sürükleyici coşkusu içinde sanatsal değer olarak oluşan düşünsel yapısı, «madde» oluşunun bir gereğidir.

(*) Pieter Cornelis Mondrian, De Stijl, «Neo Plasticisme», 1920.

(1) Fischer, Sanatın Gerekliliği, Konuk Y., s. 64.

Şiiri «şey» (!) olmaktan kurtardıktan sonra, gelelim «ilke» sorununa: Her şeyden önce, «uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın sanatçısı kendine birtakım ilkelerin önerilmesini yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz (2)»... Sosyalist gerçekçi bakış açısıyla insan-doğa ikilemini çözümlerken; natüralizmi dıştalayan, eklektizm üzerine kurulu olmasına karşın, biçimsel olarak doğru olan Fischer'in bu yaklaşımının altını çizmek gerekir. Çünkü, bir sosyalist gerçekçi sanatçı ya da sanat gözlemcisi, genelde kimi ilkelere uysa bile, özelde, ortaya koyacağı ürün yine özgül ve başlıbaşınadır. Sanatsal nitelik taşıyan bir «olay»ın 1) konusu, 2) bildirisi ve bilimselliği, 3) biçimsel yapısının sınıfsal konumu... gibi özelliklerinin açıklanması demek, sosyalist gerçekçiliğin kendisi demektir.

Aragon bir yazısında:« *İnsan Manzaraları*'nı sensiz hayâl etmeye çalışacağız... Senin deyiminle, manzarayı bu ağaç olmadan hayâl etmeye çalışacağız; uçsuz bucaksız hayatı...(3)» diye, Nâzım Hikmet'in konu ve bildirisinin kaynakçasını betimler. Bu perspektif üzerinden Nâzım Hikmet'in şiir kuramını açıklamak için — Mondrian, Jean Cocteau vb. gibi — özünde çelişmeyi yadsıyan metafizik değerlendirmelerle bir tür yalvaçlık yaparak değil, Benerci'lerin, Bedrettin'lerin, Si-Ya-U'ların, Nezval'lerin vb. sınıfsal konumlarının sosyalist gerçekçilikte doğru değerlendirilmesi gerekir...

Çünkü, Nâzım Hikmet'in şiiri, sanatsal özgüllüğü içinde bir dünyagörüşünün bütünlüğüne sahiptir. Tüm Şiirleri'nin içsel ve dışsal diyaloglarında olmasa bile, *Memleketimden İnsan Manzaraları, Rubailer, Şeyh Bedrettin Destanı* vb. şiirlerindeki konum, bu kuramsal birikimin özgül birliğidir... Eğer Nâzım Hikmet'in şiirlerindeki «giz», «sanatsal düzey» ve «dünyagörüşü» çözümlenmek isteniyorsa, doğru bir felsefel duyarlıkla diyalektik bir yöntem izlenmelidir. Zaten Nâzım Hikmet, *Hayatımın Ve Şiirimin Hesabatı* adlı yazısında: «... Elimde kalan şiirlerimin yüzde yirmi beşinde, insanlığın en büyük dâvâlarından ikisini ele almışım; emperyalist harplere karşı savaş ve millî bağımsızlık savaşı.» diye bu bağlamın sınırlarını çizmiştir. Yine Angola'lı yazar Manuel Rui Monteiro'nun: «Edebiyat üretimi, tarihinin, evriminin hangi anında olursa olsun, zorunlu olarak nitelik ölçülerine boyun eğmek zorundadır. Hatta bu zorunluluğun temel nedeni, bu devrimci sürecin itici gücü ve temel kaynağı olan teorilerin, ideoloji ve pratiğin ni-

(2) A.g.y., s. 57.
(3) Aragon, «Nazım Hikmet İçin» Kerem Gibi, Özgün Y., s. II.

teliğidir (4).» diye betimlemesi, Nâzım Hikmet gibi uluslararası bir ozanın şiir anlayışına belli bir bakış açısı getirebileceği için önemlidir. Örneğin, Bulgaristanlı türkolog İbrahim Tatarlı'nın Nâzım Hikmet'e ilişkin düşüncelerine baktığımızda M. Rui Monteio'-nun düşünceleriyle uyum taşıdığını, birbirini bütünlediğini görüyoruz: «Nâzım Hikmet mânevi kültürü, belirli bir toplum temeli üzerinde üstyapı sayıyordu. Ona göre, kültür, sosyal devrimlere bağımlı bir sorundu; bu kültür, geniş halk yığınlarının sömürücü toplumsal düzenlere karşı mücadelesine daha güzel, insana yaraşır bir hayatın kurulmasına hizmet etmeliydi. Kültür mirası konusuna, edebiyat, sanat ve kültür sorunlarına Nâzım Hikmet bu Marksist görüş açısından yanaşıyordu. (5)»

Bu nedenle «miras»ının sahipleri olacak kuşaklar için Nâzım Hikmet'in her dizesinin; Zekeriya Sertel gibi antikomünizm ticareti yapmak için saldıranlar bir yana— Nâzım Hikmet üzerine söylenen ya da söylenecek olan her sözcük tartışmasız bir önem taşır. Sorun, uluslararası ölçülerde tartışılan Nâzım Hikmet ve şiirinin konu, biçim ve öz'ü ile birlikte, sanatsal bir olay olarak sosyalist gerçekçi bir gözle değerlendirilmesi sorunudur. Özellikle yazınımız açısından bir zorunluluktur bu!

I.

CEMAL SÜREYA'NIN «NAZIM HİKMET» YAZISININ SINIFSAL KONUMU VE ELEŞTİRİSİ

Maksim Gorki, *Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştiri*'sinde, küçük burjuvayı: «Uzun yıllar boyunca oluşmuş düşünce ve alışkanlıklarının dar çemberi içinde sıkışıp kalmış, bu çemberin dışına çıkamadan kurulu bir makina gibi düşünen bir varlık» olarak tanımlayarak; I. Emperyalist Paylaşım Savaşı sonucunda, biçimsel olarak çektiği acılara rağmen kendisinde «düşünsel olarak hiçbir değişiklik yapmadığını» söyler (6). Gorki, savaştan sonra küçük burjuvaların insancıllığının soyut ve savaştan önceki gerçeğe yabancı bir «insanseverlik» olarak kaldığını da söyler... Kuşkusuz nasıl «romantikler» burjuva devrimlerinden düş kırıklığına uğrayıp tarihsel coşkuya kapılmışlarsa, —Gorki'nin belirttiği— küçük burjuva düşüncesi de «yeni dünya»nın kurulması için somut adım-

---

(4) M. R. Monteiro, «Hiç Bir Edebiyat Saf Ya da Otantik Olmaz» 22.1.1977 Cumhuriyet'ten naklen, Afrique-Asie.

(5) İ. Tatarlı, Nazım Hikmet Ve Bulgaristan / «Önsöz».

(6) Gorki, Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi, Özgün Y., S. 5/7.

ların atıldığı işçi sınıfı iktidarları karşısında eski düşünsel kabuğunu kırarak daha radikal (!) bir adım atmıştır. Fakat bu küçük burjuva adımlaması biçimsel olarak ileri bir çizgide görünmesine karşın, özünde «çığırtkanlıktan» öteye değişen pek bir şey yoktur. Öyle ki, kimi dönemlerde kendilerini sosyalist gerçekçiliğin öncüsü görmüşler ve toplumun sahip olduğu kültürel vargıları da kendilerine göre özümleyerek eklektik bir «sanatçı» tipi oluşturmuşlardır. Genelde bu kesim, Türkiye'de de belirli bir süreçte kendine özgü, sistemsiz (!) bir düşünü oluşturmuştur. Ve bu anlayışla, en çok ileri geri çekilen ozan, Nâzım Hikmet olmuştur. Sözgelişi onun şiirlerindeki Marksist öge:

«... Bence onun şiiri için 'materyalisttir' diye kestirip atmak işi biraz el çabukluğuna getirmek olacaktır. Temelde duygu adamıdır Nâzım Hikmet. Kendisiyle hesaplaşmaya cesaret etmesine, Osmanlı duyarlığını parçalamaya çalışmasına karşın yine de o duyarlığın kadrosu içindedir. (7)» gibi, üstü kapalı bir osmanlılık'a indirgenmiştir... Kuşkusuz Romantik'lerin tarihsel coşkusuyla bu türden bir eklektizmin tarihcil'liği aynı değildir; ikincisi daha aldatıcıdır. Sözkonusu eleştirmen ne denli iyi niyetli olursa olsun, — Gorki'nin deyimiyle — soyut hümanizmanın arkasında düşünsel bir durağanlık, sınıfsal bir yapaylık vardır. Elbette —yukarıda alıntıladığımız— bir yazısından ötürü Cemal Süreya gibi demokrat bir yazarı küçük burjuva düşünü'nde ('konsepsiyonizm') belirlemek haksızlık olarak düşünülebilir. Ancak sözkonusu yazı Ülkü Tamer'in hazırladığı *Nâzım Hikmet — Seçmeler*'e önsöz ve kılavuz niteliğindeyse, böyle bir yazının çarpık anlayışlarını, yanlışlarını ortaya koyarak değerlendirmek gerekir. Çünkü Cemal Süreya'nın, Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri*'ne atıfta bulunarak «... gerçi Nâzım Hikmet ilk materyalist şairimizdir, ancak onun tam anlamıyla materyalist olamayan, istese de olamayan bir yanı vardır. (8)» diye değerlendirdiği Nâzım Hikmet, *Makinalaşmak, Açların Gözbebekleri, Salkımsöğüt* vb. şematik şiirlerin ozanı genç Nâzım Hikmet bile değildir. Hele Nâzım Hikmet'in öz ve biçim diyalektiğine: «Sanat hiçbir zaman itikadların tellallığını yapmak işiyle tavzif edilemez. Yahut yeni de olsa birtakım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar arasına sıkıştırmak yeni bir şey yapmış olmak demek değildir. (9)» gibi bireyci anlayışıyla başkaldıran Orhan Veli ve

---

(7) Nâzım Hikmet Seçmeler, Ülkü Tamer, «Nazım Hikmet / C. Süreya» s. 26.

(8) A.g.y., s. 77.

(9) Asım Bezirci, Orhan Veli Ve Seçme Şiirlerinden (1977, s. 26) naklen, Ulus 30. XII. 1937.

Melih Cevdet'in «ondan daha materyalisttirler (10)» diye yüceltilmelerinin anlamını somut bir kanıta bağlamak olanak dışıdır.

Cemal Süreya'nın sözkonusu yazısının birçok yerindeki bu gibi tümcelerin anlamı üzerinde yorum yapmayacak denli açık «saldırılar» vardır. Örneğin:

«... Onda materyalizmden ve marksizmden çok, materyalist ve marksist verilerden sözetmek uygun olur. ... Bir kere mutlak değerler (Ölüm, Tanrı, Yalnızlık vb.) yoktur onda... Öte yandan Nâzım Hikmet evrensele kayan bir şairdi. Bu iki özellik onun materyalist olması için yetmiştir. Bunlara bir de sosyalist olduğunu ekleyelim. (11)»

«Mutlak değerler» olarak belirtilen «ölüm, tanrı, yalnızlık vb.» içermemesinin bir sanatçının dünyagörüşünü hangi ölçüde bağlayıp bağlamayacağı tartışma götürür. Ama Cemal Süreya'nın *Rubailer*'le ilgili olarak: «ilkel tenasüh hikayesinin yörelerinde dolaşan tutumun, tarihsel materyalizm için yetmediği» yolundaki yorumunun Nâzım Hikmet'in dünyagörüşüyle pek ilgisi yoktur. Üstü kapalı geçilmiş burası!

Rubailer, Nâzım Hikmet'in en «evrensele kayan (!)», sosyalist gerçekçi bakış açısını oluşturduğu en bütünsel şiirlerindendir. Neyse, atlayalım *Rubailer* konusunu...

Ve konuya açıklık getirmesi bakımından, Cemal Süreya'nın sözkonusu «Nâzım Hikmet» adlı yazısındaki bir görüşünü bu yazıyla birlikte diğer yazılarını da topladığı *Şapkam Dolu Çiçekle* (12) adlı kitabı, bu kitap üzerine Vecihi Timuroğlu'nun yazdığı tanıtma yazısından bir alıntı ile karşılşatıralım:

V. Timuroğlu: «Nâzım'dan yola çıkan bir eleştirmen, divan sedirlerinde Nef'i'yle, Sivas illerinde Pir Sultan ile buluşabilir. (13)»

C. Süreyya: «N. Hikmet'in çıkışını kendinden önceki bir Türk şairine bağlamak oldukça güç. Oysa çağdaşı Necip Fazıl'a bir yerde Yunus Emre'yi, bir yerde Süleyman Nazif'i kök olarak almak mümkündür. Hatta Necip Fazıl'ı Nef'i'ye bile götürebiliriz biraz zorlayarak. Nâzım Hikmet için söylesek söylesek Pir Sultan Abdal'ı söyleyeceğiz. Bu da çok zayıf, hatta belki yanıltıcı olacak. (14)»

Ve nitekim Cemal Süreya, Nâzım Hikmet'in Türk şiirine ka-

---

(10) N. Hikmet Seçmeler, S. 28.
(11) A.g.y., s. 26.
(12) C. Süreya, Şapkam Dolu Çiçekle.
(13) Türk Dili, Sayı: 305.
(14) N. Hikmet Seçmeler s. 21.

zandırdığı öz ve biçim yeniliğini de: «Türk şiiri gelişirken ilk olarak Nâzım Hikmet'in mısralarında serbest bir anlatımın da gereksemesini ya da zorunluluğunu duymuştur»; ama, «bununla şiirimizdeki yeniliği Nâzım Hikmet'e bağladığım, kökte onu bulduğum anlaşılmasın. Asıl yenilik, asıl metamorfoz *Garip* hareketiyle başlıyor» diyerek, tümüyle yadsır. Fakat Asım Bezirci, *Orhan Veli Ve Seçme Şiirleri* adlı incelemesinde, Nâzım Hikmet'in «şiiri yalnız biçimce değil, özce de değiştirmiş olduğunu söyleyerek Cemal Süreya'nın da katıldığı —*Birinci* ve *İkinci Yeni şiir* olarak adlandırılan — bir haksızlığa şöyle karşılık verir:

«Öte yandan, Cumhuriyet döneminde şiirimizin geçirdiği yenilikleri Orhan Veli'yle başlatmak ve sınırlamak da haksızlık olur.. Neden derseniz, ondan önce Nâzım Hikmet —başka bir anlayış ve yöntemle— şiirimizde içerik ve biçimce geniş bir devrimi gerçekleştirmiş; Hececilere ve başta Ahmet Haşim ile Yahya Kemal olmak üzere bütün özşiircilere en büyük darbeyi indirmiştir.» (15).

Cemal Süreya'nın Vecihi Timuroğlu ile çelişkisi açık olarak görülüyor; Asım Bezirci ile görüş ayrılığında ise, Nâzım'ın şu dizeleri Bezirci'yi doğruluyor:

Benden evvel gelenlerin hepsi,
almışlar birer birer,
Tulûû şemsi, gürûbu şemsi
tasvir patentasını:
Tûlûû şemsin, gurûbu şemsin
okumuşlar canına...
......
Buna rağmen,
tekrar edeyim ki ben:
Kalkûta'nın damları üstünde güneş
güneş gibi
yükseliyordu.

Yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi, Cemal Süreya, Nâzım Hikmet'in çıkışını ilkin, «1917 ihtilâlinin hemen öncesinde önlenmiş Rus şairlerinin kırbaçlayan bir dili, kelimeleri tahta raftan hızlı hızlı çeken geometrik bir çalışması» diye nitelediği Rus fütürizminin usta ozanı Mayakovski'ye bağlıyor. Son yıllarda bu konuda doğru yaklaşımda incelemeleri göz önüne alarak Mayakovski — Nâzım Hikmet sorunsalını irdelemek ve Nâzım Hikmet üzerindeki

---

(15) A. Bezirci, a.g.y., s. 115.

Mayakovski etkisini nesnel bir biçimde çözümlemek gerekir. Bu etki Cemal Süreya'nın deyimiyle —salt «Bâzı şiirlerinin biçimiyle, genel şemayla ilgili, fakat etkilendiği kısımlardan Rus şairlerinden çok Doğu Avrupa ülkeleri şairlerinin havasını» taşımadığından; Cemal Süreya'nın yaklaşımındaki çelişmeler bir yana Mayakovski için getirilen «mekanizm» suçlaması her şeyden önce nesnel bir değerlendirme değildir. Ne denli Mayakovski'nin şiirlerinde ilk bakışta, «söylev» izlenimi edinildiği söylense bile bu şiirlerin duyarlıktan yoksun ve «şiir havası» taşımadıkları söylenemez. Örneğin, *Lenin Destanı*'nda

Bu bayrağın
her kıvrımında
Lenin yaşıyor,
yine canlı
sesleniyor:
Proleterler birleşin
düzgün sıralarda,
doğan güneşin
ışığında! (s. 125)

dizeleriyle tarihsel bir olay, tarihsel nitelikli bir bildirinin öyküsü destanlaştırılıyor. Ve aynı epik şiirin biçimsel diyaloğu genellikle çok sesli bir türkü havasındadır. Yine öne sürüldüğü gibi, bu biçimsel yapı Nâzım Hikmet'in ilk şiirlerinden çok *Benerci Kendini Niçin Öldürdü*'de, *Taranta-Babu'ya Mektuplar*'da, *Güneşi İçenlerin Türküsü*'nde, hatta *Şeyh Bedrettin Destanı*'nın kimi yerlerinde şiirin belkemiğidir... Ve bu yöntem, —Cemal Süreya'nın deyimiyle— bu «geometrik çalışma (!),» şiire, kucaklayıcı bir «sertlik» kazandırır. Ne ki, şiirsel perspektifin dıştalanması sorunu, Marksist ya da sosyalist gerçekçi sanat kuramının yadsımadığı estetik bir olgu olsa gerekir.

C. Süreya'nın «Türk şiirinin N vitaminidir Nâzım Hikmet!» vb. birkaç tümcesi, sözkonusu yazısının yanlış yargılarını kurtarmaz. Çünkü «... 'dar' ve 'katı' sanat anlayışını eleştirmemizin haklı olabilmesi için, hem teorik çalışmaların yapılması hem de ülkemiz sanatçılarının somut bir şekilde ve bilimsel metodla incelenmesine geçilmesi zorunludur. (16)»

---

(16) A.g.y., «Nazım Hikmet Üzerine Birkaç Gözlem Ve Düşünce / S. Hilâv

II.

BERTOLT BRECHT VE NAZIM HİKMET'TE ESTETİK KATEGORİ



Nazım Hikmet



Bertolt Brecht

Mayerhold'un «sirk» gösterileri, genel aydınlatma ve parlak ışıklama (Brecht) gibi, tiyatro terimlerinin unutulmuş birimleri üzerinde durularak yeni bir plastik anlayış olarak ortaya çıkan Mayakovski'nin «Fütürist Tiyatrosu», tıpkı şiirlerinde olduğu gibi, başkaldırısının bireysel ve romantik biçiminin yanısıra, özünde devrimci bir «öge» taşır. Bertolt Brecht de, nasıl bilimsel bir anlayışla tiyatroyu ilk kez belirli bir yöntem ve yönelime oturtmuşsa; oyunları ve şiirlerindeki aynı sanat anlayışını —ilerde «Brechtizm» olarak anılacağını sandığımız— toplumcu gerçeklik üzerine oturtmuştur.

Özdemir Nutku, «*Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*» (17) adlı yazısında, Aristoteles'in «epik biçim» anlayışının konumunu belirttikten sonra, Geothe'nin: «Epik şiir her şeyden önce, eylemi kapsar; ...insanları kendi dışında ve öncesinde verir.» tanımının altını çizer. Ve Brecht'in Aristoteles düşüncesinden farklılığını; «Aristoteles, seyirci yönelişin temelini duygusal çekime bağlarken, Brecht aklı ön düzeye alan yönteminde duyguyu yardımcı bir öğe olarak kabul eder» sözleriyle betimler... Gerçekten de, Aristoteles'ten Brecht'e süregelen epik biçimdeki «ilkellik», Brecht'de diyalektik bir yönteme evrilir. Ancak Brecht'in «Diyalektik Tiyatrosu» anlatım öğesini yadsımaz, ama, sözkonusu bu öğenin kesin ve belirli bir ereği vardır.

Bu genellememizin kısaca özü şudur: Epik tiyatrodaki «çağdaşlaşma» aksiyonu, şiir kuramında da aynı evrilme şemasını izleyerek, içgüdüsel bir devrimcilikten sosyalist gerçekçiliğin perspektifi üzerine kurulur.

Nâzım Hikmet'in —özellikle— uzun şiirlerinde —epik tiyatroda olduğu gibi— atlamalı bölümlerinin «Anlatıcı» kanalıyla yer ve zaman dekoru çizmesi, N. Hikmet anlayışının Brecht'te kategorileştiğinin açık kanıtıdır. Brecht'te ise —kendi deyimiyle— Deneysel Tiyatro (18)'da «Anlatıcı», oyuncu sıralamasındaki birimlerden biridir. Daha açık görmek için N. Hikmet'in *Jokond ile Si-ya-u* adlı epik şiiriyle B. Brecht'in *Anlaşmanın Önemi* (19) adlı oyununu karşılaştırmak yeterlidir. Zaten Brecht'in önerdiği «yeni tiyatro» düşüncesinin «eski tiyatro» ile karşılaştırmasında vurgulamak istediği eleştirel analiz, —ya da betimlediğimiz—, Brecht'in nesnel bakışiyla oluşturduğu toplumcu gerçekliğin öz'ü de budur. Aşağıdaki şematik yaklaşımlı karşılaştırmada da görülebileceği gibi, bu teknik öğe, gerek Brecht'in sanat kuramının ve gerekse Nâzım Hikmet şiiri'nin doğrudan doğruya kendisidir:

---

(17) Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi, DTCF y., No. 211 cilt: 2 s. 639
(18) Bertolt Brecht, İki Oyun, «Deneysel Tiyatro», Toplum y., s. 3/50.
(19) A.g.y., s. 51.

BRECHT'IN ÖNERDİĞİ YENİ TİYATRO DÜŞÜNCESİNİN ESKİ TİYATRO İLE KARŞILAŞTIRILMASI (20) VE NAZIM HİKMET'İN «BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ? ADLI ŞİİRİNDEN ALINTILAR :

I

Tiyatronun epik biçiminde anlatıma başvurulur (BRECHT).



......
Mevzubahs gencin
ismi: BENERCİ.
Kendisi aslen Hintli olup
masketire'si DELHİ'dir...
Dostlarının arasında tam
adam,
düşmanlarının indinde azgın bir delidir.
Ve Britanya polisinde künyesi şüphelidir.
......
Birinci babımızda,
Benerci'nin odasına gelen kadın
mühim rol oynayacak kitabımızda,
kendileri ingiliz mis'lerinin nefisidir...

II/

Seyirci bir gözlemci durumda bırakılır ama, etkinliği uyanık durumda getirilir (BRECHT).

......
Benerci sizi satmadı.
Benerci günlerdir yemek yemiyor,
gecelerdir yatmadı.
O yatmıyor, ben yatabilir miyim?
Benerci benim oğlum.
Onu ben
kellemden, etimden, iskeletimden
sizin için doğurdum...

(NOT: Şiirde betimlenen «ben», ozanın kendisidir. /HF/)

---

(20) Ö. Nutku, a.g.y.'dan aktarılmıştır ve Metin And'ın Tiyatro Kılavuzu kitabıyla karşılaştırılmıştır. Millet y., s. 211/213.

III/

Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır (BRECHT).

......
İçinizden bir çıban gibi şüphenizi yolunuz.
Benerci sizin oğlunuz,
benim oğlum...

IV/

Seyirciye bir dünyagörüşü sunulur. Seyirci bir olayın karşısında tutulur. Kanıtlarla çalışır. Seyircinin duyguları geliştirilip bilince, tanımaya eriştirilir. Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur; insan değişkenliği içinde inceleme konusu yapılır (BRECHT).

......
Lambalar söndü.
Muzıka başladı, makina döndü.
Perdede
ikinci kısmın ismi göründü:
«Hindistan'da parya
ve PROLETARYA...»
The polismenler el attı kıçlarına.
Birinci mevki homurdandı.
İkinci sallandı,
avazı çıktığı kadar:
«Geliyor, ror, geliyor bizimkiler...»

V/

İnsan değişir ve değiştirir (BRECHT).

●

......
Yine fakat
dışarda bir bayrak gibi
dalgalanıyor adı.

VI/

Olaylar sapmalar ve örnekler ile gelişir. Olayın gelişimi atlamalıdır (BRECHT).

●

......

Fakat kalabalık, benim sesimi bile işitmeden ilerledi, kayboldu. O zaman, hâlâ baygın yatan çocuğuma döndüm, dedim ki:
Dostlar dinlemedi beni, Benerci.

(NOT: Yine ozan bir «Anlatıcı» olarak araya girmektedir./HF)

VII/

İnsan oluşum durumundadır: (Dünya, olasılığı içinde yorumlanır) —dinamik— toplumsal varoluş düşünceyi yönetir

(BRECHT).



......
Perdede
yeni yazı göründü:
«BURJUVAZİ...»
The polismenler giydi pazarlıklarını.
Alkış yağdı ikinci mevkiden.
Biz
çuvaldızla dikilmiş gündeliklerimizden,
avuçlarımız alevlendi,
fırladı gözlerimiz
burun deliklerimizden.

VIII/

Ön düzeyde akıldır (BRECHT).



......
Yatıyor adam.
Gözleri düşünüyor,
dişlerinin arasında bıyığı...
Dışarda ayışığı...

IX

Tarihsel gerçek, estetik varoluşun temelidir (BRECHT).

......
Giden
O
biten
bir
şarkı değildir.
O
büyük
bir
ışık
gibi dövüştü.
Kasketli
bir güneş
halinde düştü.

X/

İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanımazmış gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki farkedilmiş potansiyelleri anlamak ister (BRECHT).

......
Bir kitap:
Çok eski günlerde beraber okuyup
satırlarının altını beraber çizdiğimiz
bir kavga kitabı.
Kapadım dolabı.
Onun dolaba bakan gözlerini kapadım.
Artık satılacak bir yürek,
kiralık bir kafa bile yok,
Roy Dranat, hoşça kal,
mesele yok.

YORGAN GİTTİ —
KAVGA BİTTİ.

Nâzım Hikmet'in oyun yazarlığına bir göz atmadan önce, kimi açıklamalarda bulunmak zorunludur. Yukarıdaki şemaya bakarak konuyu açmak gerekirse:

Brecht toplumcu gerçekçiliğin yaşama geçirilmesi için insanı diyalektik bağlam içinde yeniden yaratır. Bunun yanısıra Nâzım Hikmet'in: «Yine fakat / dışarda bir bayrak gibi / dalgalanıyor adı/ —içerde O / ihtiyarladı...» gibi diyalektik betimlemelerinin dışında, Brecht'teki «insanın değişmesi ve değiştirmesi»ni erekleyen

düşünce ve diyalektiği bütün şiirlerinin içsel bütünlüğünde vardır. Örneğin:

......
Ben sadece ölen babamdan ileri
doğacak çocuğumdan geriyim.
Ve bir kavganın adsız neferiyim.

Bir de Nâzım Hikmet'in kimi bezemeci şiirlerinin dışında anlatımcı bir kategori —ya da doğrudan doğruya otantik sanatın bileşkesi «destan» — üzerine yeni bir estetik oluşturduğunu söylemek gerekir. Çünkü Brecht, Latin tragedyalarındaki anlatımcılığı kullanırken, Nâzım Hikmet olanaklarını yeni estetler üzerinde denemekten çekinmez. Öyle ki, bu estetik kategori, Piscator'un «politik tiyatro» anlayışından ve Mayakovski'nin fütürist anlayışından daha başkadır. Zaten Mayakovski, —alışılagelmiş önyargıların tersine —Nâzım Hikmet için biçimsel bir yapı değil, toplumsal sonuçlara giden özgül bir durumun bireysel aksiyonu olarak kalmıştır... Brecht insanın düşünsel diyalektiğinin (yani «insan değişir ve değiştirir») sanat yöntemini: «... Çağdaş insanların yeni edinilmiş yeteneklerine, oluşan yetilerine ses yöneltmekten ve onları bir bütün olarak tüm yönleriyle ele alıp korkusuzca incelemekten, betimlemekten ya da ortak özelliklerini, sık sık rastlanan niteliklerini kaynaştırmaktan edebiyat yasaklanamaz» diye, «Güdümlü Edebiyat» («Tendenzliteratür») ölçüleri içinde bir araştırma özgürlüğünün varlığına indirger. Aynı güdüm, Nâzım Hikmet'in hemen hemen bütün şiir ve bütün yapıtlarındaki iç diyaloglarda açıkça görülebilir (21).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Nâzım Hikmet'i Piscator'un «politik tiyatro» anlayışından ve Mayakovski'nin devrimci - bireysel romantizminden ayrı tutmak gerekir. Gerçi Nâzım Hikmet tiyatro oyunlarından *Unutulan Adam*'da kapitalizme saldırır. *Kafatası*'nda kapitalist ekonomi üzerine görüşlerini, bu ekonomiyi vurgulayan bütün toplumları kapsayacak biçimde genelleştirerek, *Sabanat* ve *Enayi*'de güncel çıkarları ağır basan küçük burjuvayı açımlar. *Yusuf ile Menofis*'te ise, agnotizmayı masallaştırarak verir (22).

Evet, amaç: İnsanı düşünsel olarak silâhlandırmaktır... Ama güncel yaşamdan çekip alınan tip'lemeler diri ve yazınsal kalıcılığa sahip örneklemelerdir.

---

(21) B. Brecht, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, Günebakan y., 1976.
(22) Bk. Ö. Nutku, a.g.y., s. 257.

abdülkadir bulut

ALNIN SARP BİR KAYALIK

Bugün birimiz düştü diye
Şaşkınlığa kapılma birden
Ne omuzlarını sarkık tut
Ne de gittikçe sıkılan
Yumruklarını dağıt

Bir çocuğun ateşini yoklar gibi
Bileğinden tutarak yürüme
Çünkü senin hayatın kurban
Bir dostun yarasına basılan
Mendiller kadar yalın
Ve yaman

Alnın sarp bir kayalık
Toroslara bakmasan da olur
Zaten senin doğduğun yerlerde
Dağlar denize doğru
Kayalar halinde iner

Artık dut ağaçlarının diplerinde
Arkalarına tükenmez kalemlerle
Güzel günler bizim olacak
Diye yazdığın fotoğraflar
Daha arkadaşlarına varmadan
Kulaklarına hiç ummadık birisi
Birşeyler fısıldayabilir
Heyecanlanma birden.

erdal alova

DALGALAR TUTUKLANAMAZ

İnsan düşer dört duvar arasına
yıllarca yatar yarı aç, ışıksız
sayacağı adım bellidir artık
oysa yedi iklim gezer düşünde.

Dalgalar tutuklanamaz.

Bir kılıç keser titreşen telleri
güzelim ezgiler duyulmaz olur
bir buyrukla toplatılır şarkılar
ardından o derin sessizlik başlar.

Dalgalar tutuklanamaz.

Gün olur sözcükler de tutuklanır
kitaplar yanar, ağızlar kapanır
hep başka biçimler bulur sözcükler
geçerler üstümüzden haberlerle.

Dalgalar tutuklanamaz.

Rüzgârlarla yarışır gökyüzünde
dünyaları taşır buluttan hafif
aşar okyanusları mavi mavi
çatlar kayalıklarda beyaz beyaz.

Dalgalar tutuklanamaz.

TÜRKİYE TİYATROSUNUN BUGÜNÜ

Tİ-SAN

Kültür alanını demokratikleştirme savaşımı, sanatçı örgütlerinin güçlenmeleri, etkinleştirilmelerine doğrudan bağımlı. Sanat Emeği *bu görüşle zaman zaman böylesi kuruluşların çalışmalarını okuyucu kitlesine aktarıyor. Tüm tiyatro sanatçılarının demokratik meslek örgütü Tİ-SAN kuruluşundan bu yana bir Tiyatro Kurultayının hazırlıkları içinde. Tiyatro sanatının emekçilerinden önde gelen bir kesim bir yıla yakındır bu sanatın içinde bulunduğu bunalımın nedenlerini ve çıkış yollarını araştırmaktalar. Aşağıda sunduğumuz yazı bu doğrultudaki çabalarının bir ürünü.*

Tiyatro sanatçılarının geniş bir bölümü ödenekli tiyatrolarda «idari sözleşmeli personel» olarak çalıştıklarından 12 Mart döneminde memur sayılarak sendikalaşma özgürlükleri ellerinden alındı. Onlar da dernek modelini benimsemek zorunda kaldılar. Ancak, bu da kendi içinde sorunlar doğurdu. İşkolu düzeyinde —yalnız sanatçıları kapsayan— Tİ-SAN'ın yanısıra kimi tiyatro emekçileri memur oluşlarından hareketle TÜM-DER, kimileri de işyerinden hareketle Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneğinde örgütlendiler. Opera ve balecilerin ise etkin örgütleri yok. Bugün bir arada var olan ve oldukça uyumlu çalışan bu derneklerin yanısıra bir de «odalaşma» modeli öneriliyor. Tİ-SAN aşağıdaki yazıda Türkiye Tiyatro Sanatının güncel durumunu çözümledikten sonra en doğru örgütlenme modeli üzerinde görüşünü açıklıyor.

Türkiye tiyatro sanatı bir bunalım içindedir.

Resmî, ödenekli kuruluşlar hükûmet politikalarından bağımsız değildirler.

Özel kuruluşlar tam bir aşınma durumundadırlar.

Bu gidişle tiyatro sanatı bağımsızlığını tümüyle yitirecektir.

Tiyatro çalışanları kendi sanatlarına sahip çıkmalıdır, onun Türkiye kültüründen sökülüp atılması sonucunu doğuracak bu gidişe bir son vermeliler; giderek bu çabaları ile tiyatro ve tiyatroya dayalı tüm sanatların serpilmesini, gelişmesini sağlamalıdırlar. Bunun çözümü ise bugünkü durumun nesnel bir değerlendirilmesinden kaynaklanabilir.

Bu nedenle, Tİ-SAN, çözümlemesinde ön yargılar ya da akla ilk geliveren genellemelerden yola çıkmak yerine sorunu bütün açılardan kuşatarak somut olguları saptamayı; tiyatro emekçilerinin üzerinde tartışmasız birleşebilecekleri bu olguların nedensellik ilişkilerinden hareketle nesnel bir sonuca varmayı yeğler. Çözümlemenin odağı, kuşkusuz, «tiyatro sanatının bağımsızlığı»dır.

Maddi üretim süreçlerinde olduğu gibi, düşünsel-sanatsal üretimde de ilk belirleyici öge üretim güçleridir. Öyleyse, biz de, çözümlememizde, ilk olarak, Türkiye tiyatro sanatını oluşturan insan malzemesinin kaynaklarını inceleyelim.

Ülkemizde, en genel ayırımla, iki ana kaynaktan geliyor bu malzeme: Tiyatro eğitimi yapan kurumlar ile başta gençlik tiyatroları ve amatör tiyatrolar olmak üzere «gayrı-resmî» eğitim yapan kurumlardan.

Ülkemizde resmi tiyatro eğitimi birkaç koldan sürdürülüyor:

Ankara Devlet ve İstanbul Belediye Konservatuvarlarındaki eğitim salt «oyunculuk» sanatına yöneliktir.

Bunlardan Devlet Konservatuvarı belirli bir tiyatro yöntemini Türkiyede egemen kılmak için kurulmuştur. Doğrudan Devlet Tiyatrolarına oyuncu yetiştirir; bu kurumun bir özel okulu gibidir. Devlet Konservatuvarında uygulanan eğitim politikasını belirleyen anlayış —maddi üretim sürecine egemen olan güçlerin manevi üretim sürecine de egemen olacakları gerçeğinden bakılırsa apaçık ortadadır ki— dünyanın ve toplumun değişmesi gerektiği doğrusunu savunmaz. Bu anlayış, tam tersine, oyuncunun dünyadan, ülke gerçeklerinden soyut, içine kapanık bir «san'atkâr» olarak yetiştirilmesi doğrultusundadır. Ve bu eğitim politikasını belirleyenler bu anlayışta oldukları içindir ki, «san'atkâr'ın alim olmadığını», «Düşünmenin sanata zararlı olduğunu», «İyi bir san'atkâr'ın gazete bile okumaması gerektiğini» gençlere birer düstur olarak sunmak istemişlerdir. Sanatçıyı, bir sera niteliği ta-

şıyan bu kurumda *yalıtlanmış* ve *tek* olarak yetiştirmek üzere uygulanmış olan yöntem zamanla bir yöntem olma özelliğini de yitirmiş ve bugün iyice yozlaşmıştır. Ülkemizde toplumsal yapıyı belirleyen çelişkilerin giderek kendilerini daha açık bir biçimde ortaya koymalarının etkisiyle bireysel ya da toplu olarak sanatçıların kendilerini çevreleyen fanusu kırma çabaları olmuştur. Ancak bu, kurumun egemen güçlerce belirlenmiş temel yapısını değiştirmemiştir.

İstanbul Belediyesi Konservatuvarının Tiyatro Bölümünde ise belirleyici nitelik bizatihi *yöntemsizlik* olmuştur. Öğrencilerine yasal geçerliği olmayan bir «sertifika»dan ötesini sağlayamayan bu kurumda sürdürülen eğitim bir meslek okulu düzeyinde olmamıştır.

Yakın dönemde gündeme giren Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesinde, Tiyatro Kürsüsünde olsun; Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde olsun sağlanan eğitimin sonuçları ise bugüne değin ülkemiz tiyatro sanatının üretken yapısına doğrudan katılabilmiş değildir.

Güzel Sanatlar Akademisinin dekor-giysi dallarında ise verilen mezunların büyük bir çoğunluğu tiyatro etkinliklerinin dışında kalmışlardır.

Bugün varolan resmi eğitim kurumlarının hiç birinde tiyatro üretiminin teknik yanı üzerine bir çalışma yapılmamaktadır.

Çağdaş tiyatroda en önemli görevi yüklenmiş gibi gözüken «yönetmelik» kavramı ise ancak yokluğundan yakınılan ancak yetiştirilmesi için bir çaba gösterilmeyen bir kavram olarak durmaktadır.

Ülkemizdeki resmi tiyatro eğitiminin genel özellikleri yöntemsizlik içine kapalılık, soyutluk, yalıtılmışlık, teklik ve yaşayan tiyatro hareketinden kopukluktur. Bunun sonucu olarak ta resmi tiyatro eğitiminden yetişmiş sanatçıların yine resmi tiyatrolarda üretegeldiği tiyatro da bu genel özellikleri taşımaktadır. *İçine dönük bu kurumların sanatçıları, bile isteye, halktan, onun sorunlarından kopuk düşürülmeye çalışılmaktadır. Kimilerinin bireysel ya da sınırlı toplu çabaları yer yer bu kopukluğu kırmışsa da, kurumsal yapı değişmemiştir.*

Resmi tiyatro eğitim kurumlarının böylesi yapıları 'özel' eğitim gereksinmesini doğurmuşsa da bu yoldan verimli kaynaklar yaratılabilmiş değildir.

Ülkemizde tiyatro sanatının kaynağını oluşturan insan malzemesinin resmi olmayan yollardan yetiştiğini de biliyoruz. Bunların başta gelenleri Gençlik Tiyatroları ve Amatör Tiyatrolardır.

Yakın tarihimizde gözlemlenen önemli toplumsal değişimler bu alanlara yansıyarak tiyatro sanatımız üzerinde etkin olmuşlardır.

Tiyatro sanatının kitlelere yayılmasında en önemli kaynak Halkevleri olmuştur. Ancak bunların kapatılmalarından sonra, 1950'lerden başlayarak, gençlik tiyatrolarının dikkatleri üzerlerinde yoğunlaştırdıkları gözlemlenir.

1960'lara gelindiğinde gençlik tiyatroları içlerinde, genellikle yüksek öğrenimini sürdüren, ancak en az dört-beş yıldır disiplinle tiyatro yapmış amatör unsurlar barındırmaktaydı. Bağımsız, içten bir atılımla kendilerini tiyatroya adamış ve elemeleri pratik içinde aşmış bu kişilerin —ilk başta— profesyonel tiyatrocu olma şans ya da düşünceleri yoktu. Ama on yılda önemli bir birikim sağlanmıştı.

Yeni Anayasanın sağladığı göreli özgürlük ortamında ve resmi tiyatroların içinde bulundukları kısır yapının da etkisiyle bu birikim «özel» tiyatro alanına kaydı. Çeşitli dallardaki yüksek öğrenimlerini bırakan bu unsurlar aracılığı ile tiyatro sanatı işçi sınıfı ile, geniş halk kitleleriyle verimli bağlar kurdu. Birikim ilk olarak ARENA sonra AST, HO, DOSTLAR, Ankara Birliği vb. toplulukların ortaya çıkmasını sağladı. Canlı tiyatro pratiği oyuncu, yazar, yönetmen olarak önemli kişilikler yarattı. Kısacası, günün Türkiye tiyatro sanatına etkin dinamik unsurlar, hemen bütünüyle, gençlik ve amatör tiyatrolardan kaynaklanmıştır.

Ancak 1970'lere doğru ve 1970'lerde bu alanda iki önemli olgu yer aldı. Özel tiyatrolar aracılığı ile sanatın büyük kentler dışına, Anadoluya açılması, halkın kendi sorunlarına değinen bu sanata destek olması toplulukların sayısını arttırınca eleman gereksinimi ortaya çıktı. Yeni elemanlar, eskilerin amatör deneyimlerinden geçmeden, doğrudan özel tiyatrolara aktılar. Eğitim, özel tiyatrolarda, pratik içinde gerçekleştirilmeye başlandı. Bir yandan, böylesi bir eğitim tek tek ve yararlı elemanları ortaya çıkarırken, öte yandan onlara yeterince köklü bir bilgi birikimi sağlayamadı. Daha da önemlisi özel tiyatro kendi kaynağını oluşturan gençlik ve amatör tiyatroların insan malzemesini; bir anlamda sermayesini, yedi. Ani bir serpiliş kökleri kuruttu.

İkinci önemli olgu, hareketi başlatan kuşağın artık olgunluk dönemine geçmesiydi. Özel tiyatroların ekonomik yapılarının zayıflığı, egemen güçlerin baskısıyla da karşılaşınca sanatçıya bir geçim olanağı veremiyordu. Oysa bu kuşak sanatçılar aile sorumlulukları da yüklenmiştiler, mesleklerinde uzman olmanın somut karşılığını istiyorlardı. Sonuçta bunlar, en verimli dönemlerinde tiyatrodan kopmak zorunda bırakıldılar. Ve yirmi yılı aşkın bir

süreçte oluşturulmuş, Türkiye tiyatro sanatına yeni bir yön vermiş bu birikim tam anlamıyla bir *aşınmaya* (erozyona) tabi tutuldu. Bilimdeki beyin göçü sanatta aşınma olarak kendini gösterdi. Bağımsız tiyatro hareketinin yürütücülerinin bir çoğu bugün tiyatro dışı işlerde çalışıyorlar. Türkiye tiyatro sanatı yoksullaştı. Yaşamını sürdürebilen çok az sayıda özel tiyatro bile artık yetişmiş sanatçı gereksiniminin üstesinden gelemiyor.

Ülkemizde tiyatro sanatını oluşturan insan malzemesine göz attığımızda bir yanda yanlış eğitimle toplumsal gelişmeden kopuk düşürülmeye çalışılmış resmi tiyatroların sanatçılarını görüyoruz; öte yandan bağımsız tiyatronun aşınmaya uğratılmış yaratıcılarını. En iyi niyetle; sorumsuz bir savurganlıkla tiyatro sanatının insan malzemesi kurutularak bu alan çölleştirilmeye çalışılıyor diyebiliriz. Var olan kaynaklar ya kurutulmuş, ya saptırılmış ve yeni kaynaklar yaratılmamakta. Tiyatro sanatı bir bunalım içinde.

Ülkemiz tiyatro sanatının böyle yoksullaşması karşısında devletin tavrı ne olmuştur? Hükümetlerin günümüze değin ve günümüzde sürdürdükleri kültür politikasının belirleyici özellikleri nelerdir?

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundan bu yana hükümetlerin tutarlı bir kültür politikasından büsbütün yoksun oldukları sıkça yinelenen yaygın bir kanı. Tİ-SAN bu görüşe kökünden katılmıyor. Bizce, «batılaşmak», «çağdaşlaşmak», «uygarlaşmak» nasıl ilk günden beri «kapitalistleşmek» anlamına geliyor idiyse; kültür alanına uygulanan politikalar da, kapitalist üretim ilişkilerinin ülkemizde sapasağlam kök tutması için zorunlu bir «burjuva» kültürünün egemen kılınması amacına yönelik olmuştur. Bu nedenle, «resmen» bir Cumhuriyet Tiyatrosu kurulmak istendiğinde sözü edilen «batı tiyatrosu» gerçekte burjuva tiyatrosudur. Ve devletin de tiyatro politikası, başından günümüze değin «resmi» tiyatroların desteklenmesi; bunun dışında kalan tiyatroya da hayat hakkı tanınmaması olmuştur.

Hükümetler burjuva tiyatrosunun kurulması için «batılı» tiyatro adamlarına başvurmuş, bu alana onların yön vermesi için büyük olanaklar seferber etmişlerdir. Ancak aradan bu kadar uzun bir süre geçmesine, «batılı» tiyatro adamlarının ilk yetiştirdikleri kuşak bugün emekli olmasına karşın, resmi tiyatrolar yine yönetmen sıkıntısı çekmekte, ve bu sıkıntının giderilmesi için yine «batı»dan medet umulmaktadır. Aşının tutmadığı açıktır. Neden?

Köklü bir burjuva sınıfı, bağımsız sermaye birikiminden yoksun bir ülkede, gerçek anlamıyla bir burjuva tiyatrosunun gerçek-

leşmeyeceği Devlet Tiyatrolarının geçmişine bakmakla anlaşılacaktır. «Batılı» tiyatro adamlarının kurdukları yapı doğaldır ki kendi ülkelerinin modellerinden kaynaklanıyordu. Bu modeller ise o ülkelerin toplumsal altyapılarını yansıtıyorlardı. Türkiyenin altyapısı ise o ülkelerinkinden nitel olarak değişikti. Bu nedenle, değirmene su taşınmayınca, «batılı» yolgösterici resmi kurumdan ayrılınca, kurumun üretimi amacından sapıyordu. Seranın içinde oluşturulan tiyatroyu sürdürmek anca sürekli «batı»dan tiyatro adamı getirmekle kabildi.

İşte bu yüzden, ülkemizde bir burjuva tiyatrosu kurma özentisi, bürokratik bir anlayışın tasalludundan kurtulamamıştır. Devlet, Devlet Tiyatrolarının kurum olarak zaten kendisine bağlı olmasıyla yetinememiş, doğrudan doğruya tiyatro sanatını da kendisine bağımlı kılmak istemiştir. Oysa, gerçek anlamı ile bir burjuva tiyatrosunun başarılması bile tiyatro sanatının bağımsızlığının korunması ile olanak kazanır. Ülkemizde uygulanan çarpık kapitalistleşme modeli tiyatro alanına da aynı çarpıklıkla yansımıştır.

Tiyatro sanatı bağımsızlıktan sürekli yoksun tutulmak istendiği içindir ki, Devlet Tiyatrosu —böyle amaçlanmasına karşın— burjuva sınıfının tiyatrosu da olamamıştır. Bürokrasi kesimi içindeki seyircisi de aşına aşına son durumuna gelmiş, toplumun sınıf ve katmanlarından kopmuş, kendi için üretim yapar hale düşmüştür.

Belediye Tiyatrolarında da durum yaklaşık olarak aynıdır. Ancak, sanayileşme; işçi sınıfının nicel ve nitel gelişmesi; bu gelişmenin sanayi kentlerinde belirleyici bir güç oluşturması yerel yönetimlere bağlı tiyatrolarda kimi zaman olumlu hareketlenmelere yol açabilmiştir. Ancak, geçici demokratik kazanımlar kurumların yapısını temelden değiştirmeye yetmemiş, hareketler tepelenmiş, mevziler dağıtılmıştır.

Özel Tiyatroların ise devletle ilişkileri birbirine taban tabana zıt iki türdendir.

Bunlardan birincisi, Osmanlı toplumunda yaşam tarzları batı burjuvazisini andıran azınlıkların rağbet etmiş oldukları tiyatro anlayışını günümüzde sürdüren tiyatrolarla sürdürülen ilişkilerdir. Özellikle son otuz yıl içinde savunması gereken kültürün bilincine varan burjuvazi bu tiyatrolarla bağını kurmuş, onları desteklemiştir. Hükümetler ise bunlara karşı olumlu bir tutum izlemiştir.

Öte yandan 1960-70 yılları arasında bağımsız bir tiyatro anlayışını etkin boyutlara ulaştıran özel tiyatrolar ise devletten yal-

nızca baskı olarak nasiplendiler. Oyunları yasaklandı, sanatçıları dövüldü, tutuklandı, yaşam kaynakları kurutulmaya çalışıldı. Tiyatro sanatını büyük kentlerin dışına yayma çabaları engellendi. Tiyatro salonları garaja-pasaja dönüştürüldü. Var olan salonlar onlara kiralandırılmadı. Ve günümüze gelindiğinde görülmektedir ki Türkiyede var olan özel tiyatro sayısı 1965'tekinin onda biri kadardır.

Devlet, bağımsız tiyatro sanatına ve böylece de Türkiyede tiyatro sanatının gelişmesine katkıda bulunmadığı gibi kendi belirlediği bürokratik yatağın dışına taşan çabaları da kurutmuştur.

Tiyatro sanatının bağımsızlığı odağından bakılmadıkça, bu alanda devletle ilişkilerde sağlıklı görüşlere varmak güçtür. Devletin tiyatroya, tiyatroculara el uzatmasını bekleyen safça istekler de bu güçlükten kaynaklanmaktadırlar.

En iyi niyetlerle günümüze baktığımızda ödenekli tiyatroların, hiç bir bağımsız tiyatronun ödeyemeyeceği kadar yüksek ücretli kadrolarını, özel tiyatrolardan gelen sanatçılara açtığını görürüz. Bu vazgeçilmez, yapılması zorunlu bir açılımdır. Olumludur. Gerçekçidir. Ancak doğurduğu sonuç, bağımsız tiyatronun son insan gücünün devletleştirilmesi olacaktır. İçinde bulunulan somut koşullar, tiyatronun geçirdiği bunalım sanatçıların varoluşlarını korumalarına ama bununla birlikte bağımsızlıklarını yitirmelerine neden olacaktır.

Bu durumda ne yapılmalıdır? Tiyatro sanatının bağımsızlığı hükümetlerden nasıl korunacaktır? Tiyatro sanatçıları sanatsal özgürlüklerini elden kaçırmadan ekonomik varoluşlarını nasıl sürdüreceklerdir? Bu sorulara verilecek yanıtlar Türkiye Tiyatrosunun içinde bulunduğu bunalımdan çıkış yolunun bulunmasına ışık tutacaktır.

Devletin tiyatro sanatının bağımsızlığına katkısı ancak belli güç odakları oluşturarak, egemen güçlerin iç çelişkilerinden yararlanıp mevziler ele geçirerek, demokratik savaşımla elde edilebilir. Bu savaşım ise elbette bireysel girişimlerle başarılamaz.

Basının parasal güçlerle, sinemanın sansürle dizginlendiği; radyo ve televizyonun «merkezi bir beyin yıkama aygıtı» oluşturulmak istendiği günümüzde tiyatro sanatı halk kitlelerinin elindeki tek «toplu anlatım» silahıdır. Türkiyenin demokratikleşmesi doğrultusunda savaşım veren kitle örgütlerinin tiyatronun bu özgün gücünden yararlanmamaları tarihi bir yanılgı olur. Öte yandan tiyatro sanatının bağımsızlığı için de yaslanılacak asıl güç demokratik savaşım veren örgütlerin gücüdür.

Örgütlü demokratik savaşım, günümüzde, bağımsız tiyatro-

nun egemen güçlerce boğulduğu yılların çok ötesinde bir noktaya ilerlemiştir. Eğer tiyatro sanatının emekçileri de örgütlenme düzeylerini demokratik kitle hareketinin bugünkü düzeyine yükseltebilirlerse nicedir süregelen bir kopukluğun verimli bir dayanışmaya dönüşmesi gecikmeyecektir. Çünkü ne örgütlü demokratik savaşım tabanı tiyatronun sarsıcı gücünden yoksun bırakılabilir ne de tiyatrocular kitlenin örgütlerde yükselen bilincinden kopuk sürdürebilirler işlevlerini.

Tiyatro sanatının devletle ilişkilerini ele aldığımızda gördüğümüz gibi tiyatro sanatının bağımsızlığı odak noktası olarak kabul edilirse, kitlenin demokratik savaşımı ile bütünleşmek sorunu da tiyatro emekçilerinin örgütlenme savaşımını gündeme getiriyor. Sanatın bağımsızlığını hükümetlere karşı korumada nasıl örgütlülük zorunluysa geniş halk yığınlarıyla ve örgütlü demokratik savaşımla bütünleşmek ancak yüksek örgütlülük düzeyi ile başarılabilecektir.

Tiyatro sanatının şu günde içinde bulunduğu bunalım yalnız sahneleri etkilemekle kalmayacaktır. Tiyatro; sinema olsun radyo-televizyon olsun her türlü seyirlik yapım için vazgeçilmez malzemenin; *oyuncunun* yetiştiği yerdir.

Oysa son zamanlarda kitle iletişim araçlarında tiyatroya ayrılan yer de daralmıştır. Tiyatro haberi ya da eleştiri yayınlayan basın organlarının sayısı ikiyi üçü geçmiyor. Biri çok kısa bir süre önce yayımlanmaya başlayan iki tiyatro dergisi —ilerici içeriklerine karşın— geniş okuyucu kitlelerine ulaşamıyor. Oyun ya da kuramsal tiyatro kitabı ise hemen hemen hiç yok.

Yaygınlığı ve etkinliği ile kitle iletişim araçları arasında ayrıcalıklı bir yeri olan radyo-televizyon yayınlarında ise çok özel bir durum izlenmekte. Yayınlarının hiç değilse yarıdan çoğu tiyatro sanatına ya da tiyatro sanatına dayalı sanatlara dayalı TRT için yetişkin tiyatro elemanı yalnızca bir araç. Seslendirmeden yerli diziye; trafik programından reklama; yarışma programlarından stüdyo müzikli gösterilere kadar tepe tepe kullanılıyor dramatik sanatçı. Başka bir deyişle TRT için tiyatro sanatçısı yetişmesine hiçbir katkıda bulunmadan ucuza ve hiç bir karar ya da seçme hakkı vermeden kullanılabilir bir hazır malzeme. Oysa bu malzeme yukarıda sıraladığımız güç koşullarda destek yerine engellemelerle boğuşa boğuşa gelişen otuz yıllık bir tiyatro hareketinin ürünüdür. TRT bilinçli olarak unutmuş görünüyor bu borcu. Tiyatro sanatının televizyonlardaki yeri aydan aya yayınlanan —o da çoğu kez sansüre uğrayan— bir programdaki üç beş hareketsiz görüntüden ibarettir.

Bu durumun da değiştirilmesi ancak tiyatro sanatçılarının demokratik örgütlenmelerini güçlendirmeleriyle olanaklıdır.

Türkiye tiyatro sanatının durumuna ne açıdan yaklaşsak görülüyor ki, tiyatro sanatının bağımsızlığını sağlamanın ilk ve kaçınılmaz koşulu tiyatro sanatçılarının demokratik örgütlenmesinde düğümleniyor. Tiyatro sanatını oluşturan insan malzemesi kaynaklarının yeniden canlandırılması; tiyatro sanatının —bağımsızlığını koruyarak— devlet olanaklarından pay alabilmesi; demokratik kitle hareketiyle bütünleşebilmesi; kitle iletişim araçlarından bağımsız bir sanat olarak yararlanabilmesi; son duruşmada tam özerkliğe kavuşabilmesi... bütün bunların hepsi tiyatro sanatçılarının demokratik örgütlenmesinde düğümleniyor.

Bu örgütlenme, kuşkusuz, tiyatro sanatının tüm üreticilerini birleştiren bir modele yaslanmalı, işkolu düzeyinde gerçekleşmelidir.

Madem ki içinde bulunduğumuz bunalımın görünüş biçimi resmi kurumlarda çalışanların yalıtılmaları (izole edilmeleri), bağımsız kuruluşlarda çalışanların ise aşındırılmaları (erozyona uğratılmaları) ve tasfiyeleridir; o zaman örgütlenme modelimiz bunu önleyecek biçimde geliştirilmelidir. Tiyatro çalışanları bir bütün olarak işkolu düzeyinde birleşmelidirler.

Madem ki tiyatro çalışanlarını belirleyen onların emekçi olmalarıdır; o zaman onlar da emekçi örgütlenme biçimini benimsemeli, grevli toplu sözleşmeli sendikalaşma hakları için savaşım vermelidirler. Bu hakkımızın geri alınması ne kadar güç olursa olsun, temel ve belirleyici niteliğimiz, yani emekçiliğimiz, örgütlenme modelimizi saptar.

Esas olarak, tiyatro *sanatının* sorumluluğunu taşıyacak 'oda', «kamu kurumu» gibi modeller gereklidirler, oluşmaları zorunludur. Ancak bu modellerin temel ve belirleyici örgütlenme hakkı kazanılmadan benimsenmesi, tiyatro çalışanlarını bölecek ve onları örgütlü demokratik savaşımdan kopuk düşürecektir. Bu anlamda, şu içinde bulunduğumuz dönemde sendikal modelden başka tür örgütlerin kurulmaları hedef saptırır, savaşımı baltalar. Bunlardan kesinlikle kaçınılmalıdır.

Ayrıca, bugün tiyatro işkolunda çalışan emekçilerden bir bölümünün «sözleşmeli personel» statüsünde çalışmaları, tiyatro sanatçılarının örgütlenmesini tüm memurların örgütlenmesinin küçük bir parçası olarak görmenin gerekçesi sayılmamalıdır.

Bütün bunlardan dolayı tiyatro emekçilerinin demokratik meslek örgütlenme modelleri kendiliğinden belirleniyor.

Tiyatro sanatının emekçileri, bütün demokratik kitle örgütleriyle birlikte, memurlara sendikalaşma, toplu sözleşme, grev hakları için savaşım verecekler, ama bununla yetinmeyerek tiyatro sanatının bağımsızlığının güvencesi olarak bir İŞKOLU DÜZEYİNDE SENDİKA kurulabilmesi için uğraşacaklar ve o koşul gerçekleşene değin de küçük burjuva modellere sapmadan örgütlü demokratik savaşımın bağrında dernekleşmelerini işkolu düzeyinde güçlendireceklerdir.

Tİ-SAN bu amaçla kuruldu ve eylemini üretici güçler safında yer almış sanat emekçilerinin özgür sanatsal yaratımı yönünde kararlılıkla sürdürecektir.

ismail uyaroğlu

ÇOCUKLAR ÜSTÜNE ÜÇ ŞİİR *

ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA DEĞİL

Şimdiki çocuklar harika değil
Harika olan hayat
Yetiştiriyor onları kitapsız ve deftersiz
Oyun çağında daha
Okulunda

Yürüyüşe katılıyorlar annelerinin kucağında
Hırsız-polis değil
Devrimci-polis oynuyorlar
Ve slogan atıyorlar misafir geldiğinde eve
Sandalyeye çıkıp şiir okumak yerine

Üzülürüm zaman zaman
Bir burukluk kaplar içimi
Görünce onları öyle
Ve kızarım ana babalarına
Yaşatmıyorlar çocuklara yaşlarını diye

Oysa
Kimse suçlu değil aslında
Ne analar, ne babalar
Tek suçlu var: hayat
Hayat da suçlu olamayacağına göre

Şimdiki çocuklar harika değil
Harika olan hayat
Bu yüzden
Atlayarak büyüyecek çocuklar
Çocukluklarını daha bir süre

ÇOCUKLAR, EVLER

— B. Necatigil'e —

Dışardan yılgın yeni geldiniz
Yorgun, yaralı, omzunuzda yük ağır
Üstelik geçtiğiniz yol taşlı
Dik bayır

Köşenizde karanlık düşünürken
Çocuğunuz uyandı
Sizi gördü, gülümsedi
Evinizde birden bir ışık yandı

Çocuklar karanlık
Bir evi aydınlatır
Annelerin babalarınsa yanan
O ışıkla yaraları sarılır

Evler korur insanı
Dışarıya karşı
Ama çocuk yoksa zordur
Sürdürmek biraz savaşı

SEVİNÇ

Sarılıp birbirinize çocuğunuzla
Uyudunuz mu hiç?
Akan uyku değil sanki aranızda
Uyku hafifliğinde bir sevinç

* Herhangi bir yanlış anlamaya yol açmamak için şiirlerin çocuk şiiri değil, «çocuklar üstüne» şiirler olduğunu belirtmek isterim.

azer yaran

KUŞLARI ÖLDÜRMEYECEĞİM

Anne, iyi askerler olur mu?
Savaş olursa, anne, kötü askerler
Çocukları kırar mı?
Savaş olursa anne?

Babam asker olursa, anne,
Çocukları okşasın benim için.
Niye hep uyuyor o çocuk?
Adamların başlarında kanlı bürükler.
Anne televizyonda bu akşam niçin
Atlara binmiş atatürkler?

Gazetede resim ne, anne, göster,
Gizleme, anne, çocuğa ne yapmışlar?
Bunlar kim niye yere serilmişler,
Kara duman ne, anne,
Evleri mi yakmışlar?

Kapıları pencereleri kırmışlar,
O teyzeler niye öyle uyuyor?
Amcanın kanlı bağrında bir çocuk
Soğuyor, elleri buyuyor,
Artık duymuyor mu, anne?

Çocuğun annesini niye öldürmüşler?
Evlere bomba mı yağmış, niye, anne?
Kaplasınlar tabutlara gümüşler,
Anne, sen hiç ölme.

Teyzelerin çemberi kanda, karalı,
Ölmüşler mi, bağlamıyorlar,
Resimlerde çocukların şakakları yaralı,
Artık niye ağlamıyorlar?

Anne, ölmek nasıl olur,
Ağır mı yoksa birden mi?
Çocuk, anne, niye vurulur,
O mu daha küçük, ben mi?

Gördün mü, bir ev yaptım, çatıyı çattım,
Dumanı tütüyor, pembe,
Ufkuna bombalar değil de
Bahçesine yağmur yaptım.

Kuşların da düşmanı var mı sence?
Sana birşey diyeceğim,
Anneciğim ben büyüyence
Kuşları öldürmeyeceğim.

ocak 1979

NURULLAH ATAÇ İLE ASIM BEZİRCİ

LEL NİKOLAYEVİÇ STAROSTOV

Aşağıda, Lel Nikolayeviç Starostov'un «Günümüz Türkiye'sinde Edebiyat Üstüne Edebiyat Ve Eleştirmen Asım Bezirci» başlıklı uzun ve ilginç incelemesinden bir bölümü sunuyoruz. İncelemenin öbür bölümlerinde genel olarak Türkiye'de deneme ve eleştirmenin durumu ile özel olarak Asım Bezirci'nin İkinci Yeni Olayı, On Şair on Şiir, Bilimden Yana Sosyalizme Doğru adlı eserleri üzerinde durulmaktadır.

Lel Nikolayeviç Starostov, Sovyetler Birliği'ndeki değerli türkologlardandır. Nâzım Hikmet'in «Muhtar» diye çağırdığı Starostov, Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim romanını başarıyla Rusçaya çevirmiştir. Ayrıca, 1954'te Türkçe Edebiyat Antolojisi'ni yayımlamıştır. Yeni Türk yazarları üstüne incelemeleri ile Sovyet şairlerinden Türkçeye çevirileri de vardır.



NURULLAH ATAÇ'IN TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

... Asım Bezirci'ye geçmeden önce onun öğretmeni ve önceli olan Nurullah Ataç'tan söz etmek gerekir. Yaşamı edebiyat uğruna atılımlarla dolu olan Nurullah Ataç (1898-1957) Türk eleştirmenlerinin soy atasıdır. Ataç

kendisini «edebiyat tutsağı» diye adlandırmıştır: «Gece gündüz edebiyat düşünürüm, şiir düşünürüm. Sevdiğim bir şiiri tanıdıklarıma okumadığım yahut bir edebiyat sorusu üzerine tartışmaya girişmediğim günler, yaşadım saymam kendimi.» (1) Otoritesi tartışılmayan Ataç için başkaları da «dünkü eleştiri tarihinin (2) yüzde doksanıyla Ataç'ın tarihi olduğunu, Ataç'ın tarihi yazılmadıkça bugünün eleştirisinin ışığa çıkamayacağını ve günümüzde bir eleştirmen kuşağının yaşadığının söylenemiyeceğini» yazmışlardır. (3) Günümüzde belki de önde gelen on Türk eleştirmeninden biri olan ve ileride kendisinden özel olarak söz edeceğimiz Asım Bezirci de aynı düşüncededir.

Anılan karakter özelliklerine şunları katmak istiyorum: Ataç'ın edebiyata (özellikle şiire) olan tutkunluğu, öz dilinin sözcüklerinin yazgısına olan düşkünlüğü onun kendi eserlerinin üslup ve diline de yansımıştır. Yazılarında en ufak bir kayıtsızlığın, hatta sakinliğin izi bulunmayışı bir yana, Ataç'ın yazışı kişinin olağanüstü bir şeyden hayranlıkla söz edişine benzer. Ataç'ın yazılarındaki üslup ve dilin konuşma dili özellikleri taşıyışının (4) yalnızca bu çabayla, yeğlediği edebi dilin bir örneğini göstermeyi amaçlayan, bilinçli olmaktan uzak, yapay bir çabayla açıklanabileceğine çok inanıyorum. (5) Ancak, Ataç'ın yazılarında yapay olan, açıkça belirtilen yabancı sözcüklerden kaçınma çabasıdır (Ataç bunu kendisi de söylemiştir). Ataç'ın getirdiği (çoğu kez hiç de başarılı olmayan) çok sayıdaki yeni sözcük, doğal olarak, onun diline başka bir özellik de vermiş, öyleyken onu konuşma diline özgü uyumdan, titremden yoksun bırakmamıştır.

Ataç (6) ve dili üstüne yazan Türk yazarları, doğal olarak, onun yalnızca duygularla hareket ettiğini, nesnellik ve bilimsel metodolojiyi görmezlikten geldiğini saptamak zorunda kalmışlardır. (7)

Aşağıdaki rakamlar N. Ataç'ın edebiyata ve çağdaş Türk edebi dilinin oluşması işine (8) yaptığı katkının boyutlarını belirtmektedir: Ataç sayısı 80'i aşan gazete ve dergide 4000'den fazla yazı yayınlamıştır. Bunlardan ancak 500 kadar eleştiriyi 1940'tan sonra yayınladığı kitaplara almıştır. (9) En yetenekli deneme ustası da Ataç olmuştur. Ataç bu konuda şunları söylüyor: «Tenkid yazılarım azdır. Asıl essai, deneme yazmağa, bir moraliste olmağa heves ederim. (...) Dünya yazarları arasında en çok kimin gibi ol-

---

(1) Diyelim, S. 11.

(2) Bu düşünceler H. Cöntürk'ündür. (Ataç dergisi, 15.7.1962)

(3) Dünün eleştiri tarihi ile Ataç'ın yazmaya başladığı 1921 yılından ölüm yılı olan 1957'ye kadar olan dönem kastediliyor.

(4) Türlü düşüklükler, kısa cümleler, üslup yönünden konuşma diline özgü özellikler onun diline özel bir içtenlik verir.

(5) Bu amaç yazarın istenci dışında da yetkin bir biçimde gerçekleşmiştir.

(6) Ataç üstüne oldukça geniş bir yazın vardır.

(7) Ataç bugün bir sav, bir kaç gün sonra bununla taban tabana karşıt bir başka sav ortaya koyabiliyordu. Fakat yazarlar bu özelliklerin yalnızca onun görüşlerinde, düşüncelerinde, okuyucuya yaptığı önerilerde, kendi deyimiyle «moralizm»inde olduğunu söylüyorlar.

(8) Ataç «dil devrimi»nin etkin bir savaşçısıydı.

(9) Deneme türünün bu tarihte başladığına ve bundan sonra coşkun bir gelişme gösterdiğine dikkati çekmek istiyorum.

mak istersin? diye sorsalar, önce Montaigne'i (...) gösterirdim». (10), (11) Başkaları daha da ileri gidiyorlar: «Essay nevini edebiyatımıza ilk defa o getirdi. Ona münekkid diyorlar. Fakat ne kadar yanlış! Nurullah Ataç, term'in tam ölçüsü ve en geniş manasıyla bir essayisttir.» (12) Dahası da var: «Bir eleştirmen değildi (...) Anadolulu bir Montaigne'di o, Anadolulu Sokrates, Anadolulu Voltaire.» (13) Bu sözler popüler bir şair ve yetenekli bir denemeci olan Ceyhun Atuf Kansu'nundur.

Ataç'ın edebi mirasının önem ve ağırlığını Asım Bezirci güzel ve inandırıcı bir biçimde dile getirmiştir. Bezirci, edebiyat eleştirmeni Ataç üstüne yazdığı kitabının önsözünde önceleri çalışmasını Ataç'ın mirasının tümüne adamayı düşündüğünü (çevirmen Ataç (14), tiyatro bilimcisi Ataç, sanatbilimci Ataç gibi) anlatır. Ama, sonradan, kültür ve sanatın birçok alanlarında kendisi de geniş bilgi sahibi olan Bezirci bunun gerçekleşmesi için bir yazarlar kurulunun ciddi bir biçimde çalışması ya da çeşitli yazarların birçok eser vermesi gerektiğini anlayarak bu niyetinden vazgeçmiştir.

Bundan sonra, konusu yalnızca Ataç olmayan, küçük bir yazıda daha ne söylenebilir? Yapılacak tek şey, yine Bezirci'nin Ataç'ın Türk kültürü ve sanatının gelişimine katkısı üzerine söylediklerinden alıntı yapmak. Bezirci, Ataç'ın edebiyatçı ve düşünür olarak gerçekleştirmeğe çalıştığı bazı işleri şöyle sayıyor:

«— Edebiyatımızın doğululuktan kurtulması, batılılaşması, batılı ürünlerin dilimize çevrilmesi;

— Düşünüşümüz gibi yazışımızın da süsten, gösterişten, özentiden, yapmacıktan, sahtelikten arınması, duygusallıktan sıyrılarak akılcı, yalın, açık bir kimlik kazanması;

— Edebiyatın yenileşmesi, beğenice yükselmesi, yerleşmiş kalıplardan, eskimiş görüşlerden ayrılması, köhnemiş değerlerin ayıklanması, genç sanatçıların tanınması, benimsenmesi, yetişmesi;

— Okurlar ve yazarların eleştiriyle, eleştirinin sorunlarıyla tanıştırılması, ortamın eleştiriye hazırlanması;

— Türkçenin özleşmesi, benliğine kavuşması, yazı diline konuşma dilindeki özelliklerin aşılanması;

— Bağnazlıkla (taassupla), dogmacılıkla, kör inançlarla, beylik düşüncelerle çarpışılması, okurların özgür düşünmeğe, şüpheciliğe, gerçekçiliğe çağırılması v.b....» (15)

Rauf Mutluay da önemli bir eserinde bu parçayı alıntılamakta, bu değerlendirmeye tümüyle katılmaktadır.

Görüldüğü gibi, bunlar tek bir kültür adamı, hele bir denemeci için oldukça önemli şeylerdir. Söylenenlere bir şey eklemeye bir gerek olmamakla birlikte, belki de hepsi aynı derecede önemli olan bu noktalardan birini açıklamak yararlı olacak. Nurullah Ataç, zamanında ortaya çıkan

---

(10) Bir Mektup. Yücel Dergisi, 1.4.1945

(11) Montaigne'i Türkçe'ye çeviren Ataç olmamıştır. Ancak onu Türkçe'ye çevrilişinden çok önce okumuş olması olasıdır.

(12) Altan Sunar. «Nurullah Ataç». Yücel, 1.1.1939.

(13) C. A. Kansu. «Allı ile Konuşma». Varlık, 15.5.1964.

(14) Ataç, Eski Yunan, Latin, Fransız, Rus edebiyatlarından 500'ü aşkın çeviri yapmıştır.

(15) Asım Bezirci. Nurullah Ataç. S. 8.

hemen hemen bütün edebi yeteneklerin doğuşunu selâmlayan ilk kişi ya da ilk kişilerden biri olmuş, onlara iyi yolculuklar dilemiştir. Bunların arasında Nâzım Hikmet ve Orhan Veli, Orhan Kemal ve Oktay Akbal, Oktay Rıfat ve Behçet Necatigil, Sait Faik ve Melih Cevdet Anday ve daha birçokları vardır. Ataç, Anday'ın yazılarının düzenli olarak yayınlanmaya başlayışından çok önce onun yetenekli bir eleştirmen olduğunu anlamış ve Anday sonradan gerçekten de yetenekli bir eleştirmen olmuştur.

Ancak bunlar Ataç'ın Yakup Kadri için «hikâyecilerimizi, romancılarımızı sayarken önce onu anıyoruz, şüphesiz en büyük o, en iyi o» (16) demesini engellememiştir. Bunun nedenini, Ataç'ın Cumhuriyet öncesinde mayalanmış Türk aydınlar kuşağından oluşunda aramak gereklidir. 1950 kuşağının Yakup Kadri gibi «yaşlıları» aşıp geçtiğini görememiştir.

Ataç'ın mirasının ana konusu edebiyat (özellikle şiir, eleştiri) ve dildir. Ataç tümüyle başka bir konudan söz ederken bile sözü mutlaka «hobby»sine getirir. Örneğin, İstanbul'dan, güzelliklerinden söz ederken şunları söyler: «Ah, ben burada doğdum, burada büyüdüm!» Aynı kenti memuriyet gereği hayatının büyük bir bölümünü geçirdiği Ankara'yla karşılaştırırken aşağıdaki türden şeyler belirtir: «Her İstanbullu Anadolulu'nun diliyle alay etmeyi sever. 'Gidelim' yerine 'gidek' dediniz mi yandınız! Sanki 'gidelim' Türkçe bir sözdür 'gidek' ise değildir...»

Ataç düşüncelerini çoğu kez kabul edilmez bir paradoksallığa varan, özgün bir biçimde dile getirir. Örneğin Shakespeare'i, Molière'i, Goethe'yi anlamak isteyenin Sâdi'yi, Hâfız'ı ve Bâki'yi unutması gerektiğini birçok kez tekrarlamıştır. «Ben devrimciyim. Doğuya özgü yaşama ve düşünme biçimini bırakıp batınınkilere yönelmemizi istiyorum.» ... «Bunun için de (...) geçmişle tüm bağlarımızı koparmamız gerekiyor. Ne Türk müziği, ne Türk şiiri!» türünden savlar, doğal olarak, onun yanlış, bizim görüş açımızdan bakıldığında basbayağı safça credo'sunun belirtileridir. Ataç Marksizm-Leninizmi bilmiyor, belki tanımakda istemiyordu.

Yine de Nurullah Ataç, çoğu kez şaşılacak kadar kesin ve bugün bile güncel olan düşünceleri dile getirmiştir: «Nazımla nesir arasındaki farkı anlamamız ancak serbest nazım sayesinde mümkün olmuştur.» (17) Bu karakteristik çizgileri buraya alıyorum:

«Bir eserin güzel ya da, aksine, çirkin olduğunu bir anda belirleyen bir insan, yanılmasa da, eserde neyin yeterli, neyin eksik olduğunu bir bakışta saptayabilse de eleştirici değildir. Ona gayet basiretli, gayet yetenekli, büyük bir insan diyebilirsiniz, istediğinizi diyebilirsiniz, fakat eleştirmen diyemezsiniz. Eleştirmen yargılayan, ama bir şeyi yargılarken sürekli olarak yanılıp yanılmadığı kuşkusunu sürdüren kişidir. Ve bu nedenle hoşuna gidip gitmediğine bakmaksızın, tekrar tekrar değerlendirmesini yaptığı esere döner.»

«...eleştirmenleri okumak gerekir, bu okuyucuya büyük yarar sağlayabilir. Ama eleştiriye de eleştirici bir biçimde, eleştirmenlerin de insan olduklarını, onların da yanılabileceklerini unutmadan yaklaşmak gerekir.»

N. Ataç'ın sanatsal çevirinin sorunları üstüne değerli ve çağdaş düşünceleri eksiksiz çeviri konusundaki Sovyet teorisine (18) son derece yaklaş-

---

(16) Ulus, 3.1.1953.

(17) Ataç bunları Nâzım Hikmet'in şiirlerinden söz ederken söylemiştir.

(18) K. Çukovskiy, İ. A. Kaşkin ve Y. Retsker'in çalışmaları.

maktadır. Ataç'ın verdiği örnekler ise ülkemizde Rabelais'yi olağanüstü bir biçimde çeviren N. Lyubimov'un yazdıklarını akla getirmektedir. Nurullah Ataç'ın «bilim dili» üstüne de güzel ve değerli düşünceleri vardır. Ataç kendisini eleştirenlere cevap verirken, özel bir terminoloji gereksinimi dikkate alınsa bile, bilim dilinin neden konuşma dili gibi yalın ve canlı olamayacağını sorar. Ataç daha ileride gerçek bilim adamlarının her zaman canlı ve kolay anlaşılan bir dille yazdıklarını, ağdalı ve çetrefil bir dille yazanların yalancı bilim adamları olduğunu, bu sözde biim adamlarının ağdalı dille «bilgiçlik»lerini maskelemeye çalıştıklarını söylemektedir. Ataç burada Ortaoyununun tanınmış bir kişisiyle paralellikler kurmaktadır. Yazı 1954 yılında yazılmıştır, ama burada söz konusu olan artık günümüzdür.

Pek çok yanılgıya düşmekle birlikte şaşılacak ölçüde yetenekli olan bu kişi üstüne söylediklerimi bitirmeden önce onun lise öğrenimini bile tamamlamadığını eklemek istiyorum.



ASIM BEZİRCİ
VE NURULLAH ATAÇ

Nâzım Hikmet'in Marksist bir şair olarak Türk edebiyatına gelişine kadar edebiyatın «ideolojik yan tutuculuğu» üstüne hiçbir fikri olmayan Türk sanat intelligentsiyası Türkiye'de Atatürk'ün buluşu olan imtiyazsız sınıfsız kaynaşmış bu kitle «ulusun birliği» efsanesine körükörüne inanıyordu. Bu bilinç sanatla ilişkisi olan kişilerin kafasında ancak İkinci Dünya Savaşı yıllarında doğmaya başladı. Sanatın sınıfsal niteliğinin gerçek bir biçimde anlaşılması ise 1950'lerde oldu. Ancak o sırada eleştirel gerçekçilik edebiyatının («1950'ler Kuşağı») parlak bir dönemini yaşamasına

karşın bundan söz etmesi gereken eleştirmenler henüz susuyorlardı. «Ses» ve «Gün» gibi (1) ilerici olmanın ötesinde, «sol» diye nitelendirilebilecek yayın organlarında bile, eleştirici gerçekçilik temsilcilerinin eserlerini okumak mümkün olmakla birlikte, denemecilerin bu yönde yazılarına rastlanmıyordu. Esen demokrasi yeli çok kısa zamanda kesildi. 1950'den 1960'a kadar sol eleştirmenleri yeniden susmaya, daha doğrusu «fısıltıyla», kendini ele vermeden konuşmaya zorlayan, karanlık Bayar-Menderes diktatörlüğü egemen oldu. Ve ancak 1960 darbesinden, temel özgürlükleri getiren yeni Anayasanın kabulünden sonra eleştirmenlerin çoktan olgunlaşan sağ ve sol olarak iki kampa ayrılmaları olayı açık ve gürültülü bir biçimde gerçekleşti.

O günden beri (2) Türkiye'de yazınbilimci ve eleştirmenler ilerici edebiyatçılar ve gericiler olmak üzere kesin olarak bu iki kampa ayrılmış durumdalar.

Nurullah Ataç yaşasaydı bu kamplardan hangisine katılırdı? En büyük olasılıkla «kamplar dışı» kalırdı. Ancak açık olan bir şey var: Ataç hiç bir zaman gerici olmadı ve, doğal olarak, olamazdı da. Bu kez «dehâ ve canavarlığın bağdaşamayacağını» söyleyen Puşkin'e inanmak gerekiyor. Gerçi Ataç iktidardaki rejime hiçbir zaman doğrudan karşı çıkmadı (oysa 1960'tan sonra demokrasinin en çok havalandığı dönem dışında bu rejimin Türkiye'deki bütün türlerini yaşamıştı), fakat Nâzım Hikmet ve Orhan Kemal gibi şair ve yazarları destekleyişi bile onun politik sempati ve antipatilerine tanıklık etmeye yeter.

Bununla birlikte bir şeye hemen kesinlik getirmek gerekiyor: «İki kamp» sözü pek doğru değil. Günümüz Türkiyesi'nde niceliksel yönden ezici bir ilerici edebiyatçı topluluğunun karşısında bir avuç zavallı gerici var. Elbette bunlara, sayıca fazla olmayan «ortayolcular»ı ya da politika dışı kişileri de eklemek gerekiyor. (3) Eleştirmenler içinde sağcı ve kararsız olanlara ileride değineceğiz.

Konuyla ilgilenenler Türkiye'deki edebiyat ortamından ve günümüz Türk edebiyatından olduğu kadar V.A. Gordlevskiy'in çalışma odasında konuşma yapan Türk konuklarımızın anlattıklarından hatırlayacaklardır, Türkiye'deki politik rejimin karakteristik özelliği gericilerin zorbalığıdır; buna karşılık, edebiyatta güç ve başlıca ses solculardadır. Solcular kendilerini açıkça sosyalist olarak (Aziz Nesin, Çetin Altan), hatta bazıları Marksist olarak adlandırırlar (Selahattin Hilav.)

İlerici edebiyatçılar 1960 yılında meydana gelen Mayıs darbesinden sonra, birinci sayısı (20.12.1960) gerçek demokrasi yandaşlarının kendine özgü bir bildirisini içeren «Yön» dergisinin yayınlanmasıyla ilkkez açıkça ve tam bir listeyle ortaya çıktılar. Bu belgenin altında kültür ve bilim adamlarına, edebiyatçılara ait 150 imza vardı. Sonraları haftalık «Ant», «Türk Solu,» «May» ve daha az önem taşıyan başka sosyalist yayın organ-

---

(1) 1946 yılında bir demokrasi rüzgârı esmeye başlamış, hükümet sol partilerin ve bunların yayın organlarının kurulmasına izin vermişti.

(2) Politik ortamı çok değişken olan Türkiye'de, doğal olarak gel-git olayları cereyan etti.

(3) Sırası gelmişken «sanat için sanatı» sadece Orhan Seyfi Orhon (1840-1972) gibi açıktan açığa sağcı olanların savunduğunu belirtmek istiyorum.

ları görüldü. Bu dergilerde imzaları bulunan edebiyatçılar bugün de Türk edebiyatının ilerici kanadının ana bölümünü oluşturuyorlar. Doğal olarak, ölerek aralarından ayrılanlar oldu ve edebiyata geçen 10-15 yıl içinde başlayanların büyük çoğunluğu onlara katıldı. Yine 1960'larda bütün gazeteler (bazıları zorunlu olarak) önemli ölçüde sola kaydılar. Özellikle «Cumhuriyet», «Akşam» gibi bazı gazetelerde bu sola kayış önemli derecede oldu. Bu gazetelerde ilerici edebiyat eleştirmenlerinin de isimleri görülmeye başladı. Örnek olarak, «Akşam» gazetesinde özellikle politik yorumcu («fıkracı») olarak yazmakla birlikte etkin bir edebiyatçı olan ve etkin bir edebiyatçı olarak kalan Çetin Altan gösterilebilir.

Yine 1960'larda içlerinde en etkin ve sol «Ant» ve «May» (4) yayınevlerinin de bulunduğu bir dizi ilerici yayınevi kuruldu. (5)

İstanbul'daki «Ant» ve «May» ile Ankara'daki «Dost» yayınevleri solcu edebiyatçıları çekme ve onların edebi olduğu kadar yazınbilimsel, anı edebiyatı türünden (örneğin Serteller'in Nâzım Hikmet'le ilgili kitapları), belgesel ve gerçek bir araştırma niteliği taşıyan eserlerini de yayınlama yönünde yoğun bir çalışma gösterdiler.

Burada yalnızca Nâzım Hikmet'le ilgili olanları anışım nedensiz değil. (6) Bunu yapmakla dikkati karakteristik bir noktaya çekmek istiyorum: 1960 yılından, daha doğru bir deyimle, yazarın ölümünden sonra (1963) Nâzım Hikmet yurduna «döndü», eserleri ile onun üzerine yazılan kitaplar birbiri ardından birçok kez basıldı. Nâzım Hikmet, ülkesinde gerçek olarak tanınmasının ancak ölümünden sonra olacağını söylerdi. Fakat bunda tümüyle haklı olduğu söylenemez. Eğer 1960 Mayısındaki devrim (olayı Türkler böyle adlandırıyorlar) olmasaydı, Nâzım Hikmet bugün bile Türkiye zindanlarında olacaktı. 1971'deki karşıdevrimci 12 Mart darbesinden sonra Nâzım Hikmet'in bütün eserlerinin ve onun üzerine yazılmış kitapların satıştan alınışı bunu doğruluyor. (7)

1960 Mayıs darbesi yalnız yazınbilim alanında bir barajın yıkılmasını ve bir «edebiyat üstüne edebiyat» selinin boşalmasını andıran, nicelikçe bir sıçramayı sağlamakla kalmadı, bundan çok daha önemli olarak, yazın-

---

(4) Bu yayınevleri adlarını haftalık dergilerden almışlardır.

(5) Türkiye'de ilerici bir basının ancak 1960 yılından sonra ortaya çıktığı gibi yanlış bir kanı uyandırmamak için burada bir düzeltme yapmak istiyorum. 1936-1947 yılları arasında İstanbul'da tanınmış, ilerici Türk gazetecileri Zekeriya ve Sabiha Sertel'in yönettiği ve çalışmalarına etkin olarak katıldığı «Tan» gazetesi çıkıyordu. Sabiha Sertel bunun yanısıra yetenekli bir edebiyatçıydı. Fakat «Tan» gazetesinin politik bir yönü ağır basıyordu. Ölen bir edebiyatçıyla ilgili olarak yayınlanan nekrologlar ve o zamanlar Aziz Nesin, Peyami Safa ve tanınmış yazar Refik Halit Karay tarafından yönetilen fıkra bölümlerinde zaman zaman yer alanlar dışında edebiyata pek eğilmiyordu. Fıkra bölümünde çıkan yazıların edebiyatla ilgisi ise yukarıda karakteristik özellikleri belirtilen bu türün izin verdiği ölçü içinde kalıyordu.

Ankara'da 1957-1972 yılları arasında ilerici gazeteci Salim Şengil'in sahibi olduğu «Dost» dergisi çıktı. Sahibinin ilerici oluşu nedeniyle gerici olmayan dergi 1960 yılına kadar açıktan açığa solcu da olamadı.

(6) 1960 yılından sonra başka yazarlar üzerine de çalışmalar yapıldı. Yaşayan yazarlar üzerinde yapılan çalışmalar da bir yenilik olarak nitelendirilebilir.

(7) 1977 darbesinin zararlı sonuçlarının ortadan kaldırıldığı şu günlerde Nâzım Hikmet yeniden, ikinci kez yurduna «döndü».

bilim ve eleştirinin nitelikçe, metodolojik değişimini de getirdi. Bunun doğru olduğunu şimdi göreceğiz.

Burada, daha önce söylediğim bir şeyi düzeltmek istiyorum: Asım Bezirci önde gelen on eleştirmenden biri değil bir numaralı eleştirmendir.

Konuya Nurullah Ataç'la girişimin nedeni, Ataç'ın yalnızca bir tür soy atası olması değil, buna ek olarak kendisini izleyen öbür yazınbilimciler ve elbette en başta Asım Bezirci'den söz edebilmek için iyi bir temel oluşturması ve örnekler vermesiydi. Ataç, edebiyattan oldukça genel olarak söz eder, (18) çoğu kez de değerlendirmelerini kesin bir biçimde değiştirirdi. Ben, bu nedenle, Ataç'ın «edebiyat üstüne edebiyatından» fazla alıntı yapmadım.

«Evet, gerçek denemeci —bence denemecilerimizin en iyisi— olan Ataç, belki gerçek eleştiricilik edemedi, ama okurları, yazarları ona hazırladı. Belki, kendisi öznel eleştiriden tüm kurtulamadı, ama başkalarının kurtulmasını diledi. Belki sistemli bir eleştiri kuramı meydana getiremedi, ama ilgiyi o yana çekti. Belki, nesnel eleştiri örnekleri veremedi, ama ona yol açtı. Bu yüzden, ona olan borcumuz, saygımız büyüktür. Borcumuzla saygımızı ise ancak onun en son gösterdiği yolda —nesnel (bilimsel) eleştiri yolunda— yürüyerek ödeyebiliriz: Onun eksik bıraktığı işi tamamlayarak ve durmadan geliştirerek...» (9) Bezirci'den yaptığım bu alıntı —biraz uzunda olsa— «babalardan oğullara» geçiş için iyi bir köprü ödevi görüyor, burada hem Nurullah Ataç'ın «edebiyat üzerine edebiyat»a katkısı, hem de Asım Bezirci'nin «Nurullah Ataç» adlı kitabında kendine ve kendi yazınbilimci ve eleştirmen kuşağına yüklediği ödevler güzel ve tüm olarak dile getirilmiş.



---

(8) Ataç'ın Yakup Kadri üzerine yaptığı değerlendirmeyi hatırlayalım.

(9) Asım Bezirci, Nurullah Ataç, 1968, S. 61.

Bundan sonra Bezirci'nin temel düşüncelerini, ilgili sayfaları ayraç içinde belirterek aktaracağım. Her defasında dayanak ve notlar koyarak çeviriye başvurmak topu topu 60 sayfadan oluşan bir inceleme için (10) çok büyük oylumlu bir iş olurdu.

Asım Bezirci girişte görevini, kendisinden önce bu işi yapanlardan ayrı olarak, Nurullah Ataç'ın eleştiri ve eleştirmen üzerine söylediklerini değerlendirmekle sınırlandırdığını anlatıyor. (11) Bezirci Konur Ertop'un kitaplarından birine yazdığı önsözü «bir müridin şeyhine yönelttiği türden» bir «methiye» diye nitelendirerek onu eleştiriyor ve kendisinin Ataç'ı nesnel olarak yargılamayı yeğlediğini söylüyor. (10-11)

Bezirci «Öznelcilik Yolunda» başlıklı bölümde Ataç'ın mirasını iki döneme ayırıyor: Öznel değerlendirmeler dönemi (1921-1951) ve nesnelliğe yöneliş dönemi (1951-1957). (16) Ataç'ın yazılarını içeren ek metinler derlemesi bu ayırımı doğruluyor. 1950'lere ait olan «Gene Eleştirme» başlıklı yazıda Ataç artık gerçek eleştiriyle deneme arasındaki temel ayrımı sağduyulu bir biçimde değerlendiriyor (182-186). Bundan sonra, Bezirci eleştirinin sanat sayılmasına (Ataç, eleştiriyle edebiyat arasına bir eşit işareti koymaktadır) kesin ve oldukça inandırıcı bir biçimde karşı çıkıyor (12) (s. 17-24). Ataç'ın getirdiği ve bazı yazarların görkemli birer eleştirmen oldukları, kendisinin bu yazarların eleştirilerini zevkle okuduğu yolundaki kanıta Bezirci bir karşı kanıtla cevap veriyor: Orta düzeyde bir şair ve dramaturg olan Abdülhak Hâmid'i Nâmık Kemal, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Hüseyin Cahit gibi büyük yazarlar «göklere çıkarmışlar (13), öte yandan, önemli bir şair olan Yahya Kemal de Ahmet Haşim, Halit Ziya, Nâzım Hikmet, Orhan Veli, Sait Faik gibi değerli yazarları yersiz suçlamalarla yerin dibine batırmıştır. (23). Buna karşılık, Bezirci büyük bir sanatçının bir başkasını değerlendiremeyeceğini öne süren Oscar Wilde'ın haksız olduğunu da belirtiyor. Baudelaire, Eliot, Gide, Sartre gibi örnekler bu görüşe ters düşmektedir (23). Zayıf yazarlar da iyi birer eleştirmen olabilmektedir: Sainte Beuve, Hyppolite Taine, Samuel Johnson, Jules Lemaitre gibi. Üstelik, büyük eleştirmenlerin sanatçı olmaması da mümkündür. Burada başka isimler arasında Aristoteles ve Belinskiy sayılıyor. Bezirci, Ataç'ın izlenimcilikle (empresyonizm) övünmesinin yersiz olduğunu (Ataç bunu eleştirmenin yazgısında kişisel izlenimlerin rolüne bağlamaktadır), bunun öznelliğin ta kendisi olduğunu gösteriyor. Ardından, eleştiride öznelliğin: 1) Eleştirmeni eseri öne sürerek kendini anlatmaya yönelttiğini; 2) Eleştirisi yapılan eseri bahane ederek çoklukla denemeciliğe kaydırdığını; 3) Bilimsel veriler ihmal edildiği için, gerçeklerden uzaklaşılmasına, sonuçta idealizm ve solipsizme yol açtığını; 4) Amaca yönelik, sistemli bir çalışmaya yaslanmadığından çözümlemesiz, keyfi, gerekçesiz sonuçlar doğurduğunu; 5) En kötüsü, eleştirinin edebiyat dışı kişisel güdülere (sempatiler, an-

---

(10) Geri kalan 150 sayfa Ataç'la ilgili çalışmaların ayrıntılı bir bibliyografyasıyla Ataç'ın yazınbilim ve eleştiri üstüne düşündüklerini açımlayan seçme denemelerine ayrılmış.

(11) Metin And Ataç'ın tiyatro yazıları, Dizdaroğlu dille ilgili yazılarını, Ertop ise çevirilerini incelemişlerdi.

(12) Bu, tümüyle bizlerin tavrına uyuyor.

(13) Abdülhak Hâmid'in Türk edebiyatındaki yeri gerçekçi bir biçimde ilk kez Ataç tarafından gösterilmiştir.

tipatiler, ilişkiler, çekişmeler, çıkarlar gibi) yaslanarak sonuçta «gerçek ve ahlak dışı» yargılara olanak sağladığını söylüyor (28-29). Daha sonra, Ataç'tan aktarılan örneklerle bu savlardan bazıları açıklanıyor, yargılanıyor (s. 30-45).

Bunu izleyen alt bölümde felsefi ve sosyolojik savlardan hareket edilerek öznelciliğin zararlı etkisi kanıtlanmaya çalışılıyor.

«Nesnelciliğe Doğru» başlığını taşıyan ve tıpkı Ataç'ın nesnelcilik yolu gibi çok kısa olan ikinci bölümde Bezirci, 1950'lerden Ataç'ın bazı düşünceleriyle tavrını değiştirdiğini ortaya koyuyor. Bezirci, bu değişikliğin nedeni konusunda okuyucunun kafasında kaçınılmaz olarak beliren soruyu hemen cevaplıyor: «Bunda, Ataç'ın kendi gelişimi kadar, 1950'den önce Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Vedat Günyol ve 1950 (14)'den sonra Metin And, Adnan Benk, Attilâ İlhan, Hüseyin Cöntürk, Fethi Naci gibi yazarlarla filizlenmeye başlayan nesnel eleştiri akımının da bir etkisi olsa gerektir» (52).

Bezirci'nin Ataç'tan yaptığı alıntılarla kanıtlanan düşüncesine göre bu değişmeler şunlardır:

1. Ataç, bakışlarını artık yalnızca «içe» değil, çevreye de çevirme gereksinimi duymaya başlıyor.
2. Ataç, artık eleştiriyi sanat, eleştirmeni de sanatçı saymıyor.
3. Ataç, nesnel eleştirinin gerekli olduğu tezini savunmaya başlıyor (15).
4. Ataç, eleştirmenin duygularına kapılmaması gerektiğini söylüyor.
5. Ataç, eleştirmenin yalnızca bir eseri inceleyerek anlamasını değil, anladıktan sonra onu okuyucuya yorumlamasını da istiyor.
6. Ataç, eserin baştan sona kadar sabırlı bir biçimde incelenmesini istiyor.
7. Ataç, esere yaklaşımda tarihselliğin gerekliliğinden «bir tarihçi gibi davranarak») söz ediyor.
8. Ataç, Türkiye'de henüz nesnel eleştirinin oluşmadığını öne sürüyor (s. 52-56) vb...

Bezirci daha birçok madde sıralıyor. Ben, yukarıda formüle edilen maddelerin tekrarı niteliğinde olanları almadım.

Bundan sonra Ataç'ın yeni tavırdan da bazı sapmaları sıralanıyor. Bunlardan çoğunu özel olarak ele almak gereksiz. Ancak, sanırım, sonuncu sapma olayı ilginç: Metin And yazılarından birinde eleştiride nesnellik, bilimsellik ilkesini savunmuştur. Ve Ataç o sırada kendisi de aynı tavır içinde olduğu halde, rakibine inat, bu ilkeye karşı çıkmaktadır (s. 58-59). Bezirci, burada Ataç'ı And'la aralarındaki bu tartışmadan ötürü sert bir dille eleştiriyor.

«Nurullah Ataç» adlı kitabın yazarca kaleme alınan kısmı bu bölümün başında alıntıladığım genellemeyle sona eriyor.

Sonuç olarak Asım Bezirci'nin kitabı üstüne ne söylenebilir? Kitapta göze çarpan bazı eksikliklerin varlığı inkâr edilemez. Yazar henüz Marksizmin mevzilerine sıkı bir biçimde ayak basmamış, bununla birlikte, Bezirci'nin bu mevzilere tırmanmak ve orada tutunmak yolundaki açıkça belirtilen çabası, elbette ki, övgüye değer bir şey. Ataç (oldukça karışık bir

(14) 1950 tarihine dikkati çekmek istiyorum. Bu tarih ileride bir kez daha karşımıza çıkacak ve bu konuya tekrar döneceğiz.

biçimde de olsa) «güzel», «iyi», «çirkin» kavramlarının eleştiri için görece (relativ) şeyler olduğu düşüncesini dile getiriyor. Bezirci bundan, kendince, bu düşüncenin üstüne kalem çekecek olan şu sonucu çıkarıyor: «Öyleyse, bir eserin özellikleri ortaya konamaz, dolayısıyla, yargılanamaz. Eleştiri —özellikle nesnel eleştiri— imkânsızdır» (45). Başka bir yerde yazarın materyalizmle idealizm arasındaki ayrımı yorumlayan eski bir formüle başvuruşu dikkati çekiyor. Ataç'ın düştüğü çelişkileri (16) sonsuz denecek kadar çok ortaya çıkaran Bezirci, bazan kendi yazdığı 10-15 satırı güçlükle uç uca getiriyor: «Bu kolaya kaçış, yazık ki ,birtakım gençler üzerinde olumsuz etkiler yaratıyor» (35). «Bunun sonucu (17) çoğunlukla araştırmaya boş veren, düşünceye burun kıvıran, duygularının dalgalanışlarını gerçeğin ölçüsü kılan, temelsiz izlenimlerini eleştiri sayan, yetersizliklerini insafsız inkârlarla örtmeye çalışan, sorumsuz, dedikoducu, geveze Ataç'çıl bir delikanlılar topluluğu ortalığı sarmıştır» (s. 35-36).

Burada Pisarev'in sözlerini anmamak elde değil: «Tutumluluk farkedilmeden cimriliğe, ihtiyatlılık korkaklığa dönüşür.»

Ama elden ne gelir? Düşüncelerin dile getirilmesinde belirsizlik, çoğu kez de açık bir çelişki (onuncu sayfaya gelince beşinci sayfada ne söylediğimizi unuturuz) —bunlar biz yazınbilimcilerin, çerçeveyi daha da genişleteyim— dilbilimcilerin üstelik, doğal olarak, yalnızca Türk dilbilimcilerinin de değil, değişmez başbelâsıdır. Bu belâyı hiç akıldan çıkarmamak ve onu elden geldiğince yok etmeye çalışmak gerekir.

Buna karşılık, Asım Bezirci'nin belgesel materyali aktarış yorumlamakta gösterdiği kılı kırk yaran titizlikle (18); önceliğe gösterdiği özen; kendisine sempatik gelmeseler bile, meslektaşlarına gösterdiği vurgulu saygı; bunun tersine, yakın dostlarına dahi yönelttiği nesnel eleştiri (19) ve kimi eleştirmenlerin gözünden dahi kaçan küçük ayrıntıları yakalamada gösterdiği dikkat bizde sevindirici bir izlenim uyandırıyor.

Bezirci'nin dili çok güzel. Bununla birlikte, eserin başından sonuna kadar aynı üslup ve düzey korunmamış. Ben, bunu, ancak verimli olma zorunluluğu ve buna bağlı olarak, yazarın ivecenliğiyle yorumluyorum.

Bezirci kendi diline aşırı özen gösteriyor, önem veriyor. Bu, Bezirci'nin bir özelliğidir; ama onu genellikle çoğu Türk yazınbilimci eleştirmeninin eserlerinde de izlemek mümkün. Gerçi Bezirci'nin eserleri geleneksel denemelerden çok daha bilimsel fakat dilinin sanatsal özelliği (Bezirci'nin eleştirmen ve yazınbilimcinin dilinde biçimin oynadığı rolden söz edişi boşuna değil) temelinde denemeciliğe özgü gelenekler yatıyor. (Aslında deneme türü sanatsal özelliği bakımından, en sonda gelen türlerden değildir.) Bunun yanısıra, Bezirci edebiyattan çirkin bir dille söz etmenin sakıncalı olduğunu çok iyi biliyor. Bütün bunlara ek olarak şunu da söylemeliyim: Bezirci, olumsuz niteliklerini kıyasıya eleştirdiği ve kendi uygulamasında ka-

---

(16) Bu çelişkileri Ataç da kabul ediyor ve bunlar, çoğu kez, açıklaması yapılabilecek türden şeyler.

(17) Söz konusu olan aynı özellik.

(18) Örneğin Bezirci, Ataç'ın yanılgıya düştüğünü, söz konusu bir kişinin Mayısta değil, Temmuzda öldüğünü söylüyor.

(19) Bunun örneklerini ileride vereceğim.

çınmaya çalıştığı, onda iyi olan her şeyi ise bir sünger gibi emdiği öğretmen Ataç'ın izinde yürüyor..

Bezirci'nin özellikle anlatım ve dilindeki canlılıktan söz etmekten burada da kendimi alamadım (20). Sorun şu: Henüz birçok yazınbilimcimizin dilinde, K. Çukovski'nin deyişiyle, sözle bilime özgü kuruluk taşıyan kişiliksiz bir standart, bir «büro kokusu» var. Bu tür yazarlar genellikle yalnızca bilimsel zavallılığı örtbas eden ağdalı dilin değil, çetrefil üslubun, yazarın doğru ve değerli düşüncelerinin anlaşılmasını engelleyen dil karmaşıklığının da bir kusur olduğunu, dolayısıyla, çalışmalarının hedefine varamayacağını akıllarına bile getirmezler. «Biz edebiyatçı değiliz ,düşüncelerimizde bilimsel kesinlik olsun, yeter!» diye akıl yürütürler. Burada eski, güzel geleneklerimizi, edebiyat üzerine yazan klasik Rus yazarlarının dile verdikleri büyük önemi hatırlamamak elde değil.

Dostoyevski, yazılarının özü konusunda sert bir tartışmaya girdiği Dobrolyubov için şunları söylüyordu: «Bazı dergilerin dilde zorluk ve çetrefilliği —herhalde bunların birer ciddiyet belirtisi olduğunu düşünülüyor— özel bir onur saydığı günümüzde Dobrolyubov'un dilindeki açıklık ve yalınlık özel bir dikkat ve övgüyü hak ediyor.»

Çehov bu tür bilim adamlarını şöyle kınıyordu: «Öyle basmakalıp bir dille yazıyorlar ki okurken sıkıldığınız yetmiyormuş gibi, anlayabilmek için de bazan cümleleri yeniden kurmak zorunda kalıyorsunuz. Ama, buna karşılık, ciddiyet mi? İstemediğiniz kadar. Aslında bu, pislikten başka bir şey değil.» Burada terbiye ve nezaketin canlı bir örneği olan Çehov'un bile bile çok haklı bir sertliğe kapıldığını belirtmek gerek.

A. N. Tolstoy şöyle yazıyordu: «Edebi dille konuşma dilinin aynı materyalden oluşması gerekir. Edebi dil yoğun ve düzenlidir, fakat yapısının tümüyle halk dili olması gerekir.» Nurullah Ataç da bilim dilini konu alan yazısında aynı düşünceyi hemen hemen aynı sözcüklerle dile getirir.

Bezirci'yi öğretmenine —Ataç'a— yaklaştıran şeyler arasında, dilinin yetkinliği dışında, görkemli bir özelliği daha var: Yaptığı işe karşı «tutkulu» oluşu. Zaten bu tutku olmadan gerçek sanat olamayacağı gibi, gerçek bilim de olamaz.

Bezirci tüm bu özelliklerini sonra yazdığı kitaplarda daha parlak bir biçimde sergiliyor.

Ben şimdilik kesin sonuçlar çıkarmaktan kaçınıyor, bunları burada işaretlemekle yetiniyorum.

(...) Ve tutkulu, dürüst, yetenekli bir Türk eleştirmeni (burada 'eleştirmen' sözcüğü yeterli değil, ben onu edebiyatta bir 'atılımcı' diye nitelemek istiyorum) olan Asım Bezirci'nin çalışmalarına yönelttiğim bu genel bakışı sonuçlandırırken Bezirci'nin tümüyle bizim görüşlerimizi paylaştığını, bundan da öte, içimizden bazılarının ondan öğreneceği şeyler bulunduğunu söylemeği mümkün görüyorum

Çev. Metin Alemdar

KİTAPLAR



TRABZONLU DELİKANLI

Yaşar Miraç'ın «ilk kırk türküsü», Türkiye'nin şu karmakarışık günlerinde kitaplar içinde yerini aldı. Bu türkülerin yaygınlaşacağına, müziklenip dilden dile dolaşacağına kuşkum yok. Dileğim adet yerini bulsun diye zararsız övgüler sıralamak da değil. Miraç'ın düşündürdüklerini söylemek istedim.

Trabzonlu Delikanlı'da yer alan şiirlerden kimleri ilk olarak Militan dergisinde yayınlanmıştı. Miraç'ın Türkiye çapında okunan bir dergide çıkan ilk şiiri. Şaşkınlıkla okuduğumu hatırlıyorum:

çömlekçi denilen yerde
hey benim öksüz yüreğim
çıraklar işe gidiyor
oy benim öksüz yüreğim
bozuk motorlar altında
körpe gençlikler gidiyor
(Çömlekçi'li Çıraklara Türkü s. 58)

Büyük bir enerji taşıyan, alabildiğine gerilimli, kusursuz işçiliği olan şiirlerdi bunlar. Özellikle de yazılmakta olan şiirden çok farklı olduğunu düşünmüştüm. Halk şiirinden, halk kültüründen esinlenmiş, bu kaynaklara yönelmiş çalışmalar değil, bu kültürle büyümüş, aynı zamanda şiirimizi iyice tanıdığı belli olan bir şairin ürünleriydi. Yapıları doğal bir sentezin ışığını taşıyorlardı. Tartışması yapılan, erişilmek için uğraşılan bir şeyleri çocuklukta kazanmış, ama zahmetini çekerek, yürek yükünü taşıyarak erkenden kazanmış bir şair olduğunu düşünüyordum Miraç'ın. Onunla tanıştıktan, şimdilik dostlara okuna okuna bavulunda duran kitaplarını sevinçle dinledikten sonra bu düşüncem hergün biraz daha pekişti. Onun şiirlerini okuyanlar neler düşündüler nasıl etkilendiler diye merak ediyorum. Miraç, benim çalışmalarımı yeniden gözden geçirmeme, yaptıklarım ve yapmayı düşündüklerim üzerinde daha eleştirici düşünmeme yol açtı. Yoğun olarak düşündüğüm şiir sorunlarına ürünleri ve kişiliğiyle yanıtlar ge-

tirdi. Şimdi kitabı karıştırarak bir çırpıda anlatmaya çalışayım bunu.

Miraç büyük bir enerjinin şiir için nasıl önemli olduğunu gösteriyor. Geniş sözcük bilgisi ve bu sözcüklerin tılsımla biraz daha biraz daha güzelleşerek birbiri ardına sıralanışı, düşecek sanıldığı anda bir adım daha yükselen gerilim.

söyleşin emek canları
oy yoksul canlar söyleşin
harmanda tütün damında
dere ırmak akan terin
ne kalır karşılığında
tarlasında süt misirin
ne kalır çay sepetinde
dalında bakır fındığın
ne kalır çorba tasında
yoksul canlar sofrasında
kırk gözeden akan terin
emeğin karşılığında
(Akar Yakamoz s. 12)

Miraç halktan insanları yaşatıyor şiirlerinde. En belirgin çizgileriyle canlı canlı insanlar var. Ayrıntılı tasvirlerle şiirin yapısını da bozmadan. Emekçileri içerden çizmeyi başarıyor. O yüzden de hiçbir fazlalığa ya da «montaj»a gerek kalmaksızın, en çeşitli ve özgün kişilerde ortak olan sınıf kinini bir atar damar gibi yakalamayı başarıyor:

emine hala emine
emine hala
değer vermez zenginlerin
kurulmasına
....
insan insanı neden
neden sömürür
aklını yorar yorar da
öylece yürür
(Emine Halaya Türkü s. 105)

arabacı seyfi düşünde nasıl
koşmuş arabaya zengin beyleri
göbekli beyleri tilki beyleri
yokuşlardan yukarıya
sürüp duruyor
oy arabacı seyfi
düşlerde gelir keyfi
(Atarabacı Seyfi s. 55)

kimi yavaşça çitiler
elde çomakla kimi de
çakıla diz çökmüş kızlar
hızlı hızlı vurur durur
yoklukları düşünür de
filizlenir kızgınlıklar
(Fındıklıklar Arasından s. 85)

Böyle birçok örnek var. Çerçiler, börekçiler, balıkçılar, bekçiler halktan, emekçilerden bir sürü insan, en görmemiz gereken yanlarıyla.

Miraç şiirde gelenekten, halk kültüründen «yararlanma» sorununa şiirleriyle karşılıklar getirdi benim kafamda. En kısa biçimiyle söyleyim: Bunun nasıl yaşantıyla içiçe ve organik birşey olduğunu, biçimci yaklaşımların bu organik süreç yanında nasıl cılız kaldığını ve kalacağını gösterdi. Ve en önemlisi de şiirin ne kadar güzel, nasıl kaçınılmaz birşey olduğunu bir kez daha yaşattı.

Bu kısa ve dağınık saptamalardan sonra: Genç militanların Yaşar Miraç'ın şiirlerini mutlak okumalarını öneririm. Miraç'ın bazı ajitatif şiirleri zaten bilinir. Daha yoğun lirik şiirlerinin okunması gerektiğini düşünüyorum. Bu şiirlerde yığınlar içinde devrimci çalışma yapacak militana dünya kadar yarar sağlayacak *bilgi* vardır. Emekçilerle bağ kurmanın, onları incelikle anlamanın üslubu, yolu yordamı konusunda militan bir şairin katkısına çok değer verilmesini diliyorum.

Genç şair arkadaşların bu şiirleri yeniden yeniden okumalarını isterdim. Elimizdeki kitabın acılar çekerek, terleyerek, cesaretle yaratılmış olduğunu en iyi biz anlayabiliriz. Bu şiirleri arkadaşça, severek, etkilenerek okumamız gerekir kanısındayım.

Ve bütün okurlara, sanatçı-

lara, herkese, bir şeyi çok beyenmenin tedbirsizlik olacağı şartlandırmasıyla savaşarak okumalarını öneririm bu ilk kırk türküyü. «Trabzonlu Delikanlı» adını taşımak bu filiz gibi taptaze türkülerin bilek hakkıdır bence.

BARIŞ PİRHASAN



YAŞANILIR ŞEHİRLER

Büyük şehirlerimizin düzensiz, sağlıksız gelişimi bilinen bir gerçek. Trafik tıkanıklıklarından gürültüye, hava kirlenmesinden yeşil alanların, tarihi değerlerin tahribine kadar birçok olay şehir halkının hayatını olumsuz yönde etkiliyor. Bilim adamları, siyasi partiler, sendikalar, gazeteler, v.b. bu meselelere büyük bir ilgi duyuyor, sebeplerini araştırıyor ve çözüm yolları öneriyorlar.

Böyle bir ortamda, Sovyetler Birliği Halkının Mimarı ünvanı ile ödüllendirilen ve Lenin ve Devlet ödülünü kazanmış olan Moskova şehri başmimarı M. V. Posokhin'in «Yaşanılır Şehirler» kitabı önem kazanıyor.. Bu eser, yalnız mimar ve şehir plancılarımızın değil ama insan eliyle yapılmış çevreyle ilgilenen herkesin düşünsel gelişimine büyük bir katkıda bulunacak.

Yaşanılır şehirler kavramı akla hemen zıttını, yaşanılmaz şehirler kavramını getiriyor. Yaşanılmaz şehirler hangileri? Kapitalist ülkelerin buhran içindeki birçok büyük şehri yaşanılmaz halde değil mi? En çarpıcı örneklerden biri, nüfusu gittikçe azalan, binlerce evi boşalan Paris. Parisliler bu olaya «kanama» diyorlar. Tarihi ve kültürel değeri çok yüksek, sayısız yapı, meydan, anıt ve parka sahip olan Paris'in 19. ve 20. yüzyıllardaki gelişimini Posokhin şöyle anlatıyor:

> «Bu mesele dünyadaki birçok büyük şehir için de geçerlidir. 19. yüzyılın ilk yarısına kadar Paris için bu tür bir sorun yoktu. Şehir doğa ile çevrili idi. Doğa inşa edilmiş alana yer yer nüfuz ederek geniş yeşil alanlar oluşturuyordu. Fakat şehir büyüyüp yayıldıkça çevredeki ormanları tahrip etmeye ve vadileri işgale başladı. bugün manzara değişmiştir. Günümüzde Büyük Paris'in (Greater Paris) nüfusu 8.4 milyondur. 2000 yılında 14 milyona erişmesi beklenmektedir. Park ve bahçe sayısı ise artacağı yerde azalmaktadır. Bu arada Paris'in dışmahalleleri büyümeye devam ediyor. Daha çok büro bina inşa edildikçe park ve bahçelere ayrılmış alanlar hızla yok oluyor. Hükümet binalarının ve ticari kuruluşların yoğunlaştığı şehrin merkezi bölgesinde trafik tıkanıklığı vardır ve otopark yerleri yetersizdir.

Bugün Paris'in mimarisinden söz edilince akla yalnız sıcak, çekici, etkileyici ve güzel tarihi yapı bütünleri gelmez. Kule şeklinde yapılmış yeni büro binaları, büyük metro meydanları ile Défense bölgesi, Radyo Evi ve diğer yüksek binalar ile Seine kıyısı da Paris'in manzarasına dahildir.

Paris hâlâ dünyanın en güzel şehirlerinden biridir. Fakat dünya şehirlerinin birçoğunun karşılaştığı sorunların aynılarıyla karşı karşıyadır.»

Posokhin, Tokyo, Viyana, New York, Venedik v.b., şehirlere de aynı gözle bakıyor ve çağımızda şehirleşmenin hızlandığına dikkati çekiyor. Şehirlerde yaşayan nüfus gittikçe artar ve yeni şehirler kurulurken köyler ve köylerde yaşayan nüfus azalmaktadır. Bu, bugün dünyamızda var olan her iki toplumsal düzende de böyledir. Ama olgu kapitalizmde felaketli bir şekil alıyor. Şehir ve kırlarda düzensiz ve sağlıksız bir mekânsal gelişme var. İnsan yapısı çevre ile doğa, insan ile çevresi arasında uyum ve birlik görülmüyor. İnsana rahat bir çevre sağlamayı amaçlayan mimarlık ve şehir planlama düşüncesi, temel felsefesi «en çok kâr» olan bir toplumsal düzende amacına ulaşamıyor. Sosyal çelişkileri aşamıyor. Temel ilkesi «Her şey insan için, her şey insanın yararı için» olan sosyalizmde ise nasıl bir gelişme görüldüğünü Posokhin şöyle açıklıyor:

«Dünya nüfusunun büyük çoğunluğunun yoğunlaştığı bölgelerdeki mevcut şehirlerin gelişimini kontrol etmek mümkün müdür? Dengeli gelişimlerini sağlamak mümkün müdür? Bir şehrin eski ve yeni özellikleri bir araya getirilebilir mi? Şehirleri içinde yaşayanların büyüyen maddi ve bilimsel ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde inşa etmek mümkün müdür? Sovyet şehir planlamasının genel yönü bütün bu sorulara olumlu bir cevap vermenin zeminini hazırlıyor.»

Yaşanılır Şehirler'in son iki bölümü Moskova'nın mimari mirası ve Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi ve SSCB Bakanlar Konseyi tarafından onaylanmış Moskova'nın Yeni Genel Gelişme Planı üzerine.

Sosyalizmde mimar artık insan ve çevresi arasındaki ilişkileri biçimlemede öncü bir rol oynamaya başlamış ve böylece mimarlık yeni bir sosyal anlam kazanmıştır. Bugün Türkiye'de, mimarlık mesleği seçmiş ve her yönden maddi-manevi yokluk içinde bulunan on binden çok insanımız, ilerici insanlığın bu kazanımından onur duyuyor.

RAFAEL AVEDOR

OLAYLAR_YORUMLAR



1979 BALKAN ÜLKELERİ YAZAR ÖRGÜTLERİ TOPLANTISI İSTANBUL'DA YAPILDI

2. Balkan Ülkeleri Yazar Örgütleri Toplantısı 22-24 Mayıs tarihleri arasında İstanbul Atatürk Kültür Merkezinde yapıldı. Balkan Ülkeleri yazarlarının ilk toplantısı bundan 15 yıl önce 1964'de Sofya'da yapılmıştı. 15 yıl sonra Türkiye Yazarlar Sendikası'nın girişimiyle gerçekleştirilen 2. Balkan Ülkeleri Yazar Örgütleri Toplantısı derin tarihsel ve kültürel bağları olan Balkan ülkeleri halkları arasındaki barış ve dostluk ilişkilerinin gelişmesine de katkıda bulunan bir toplantı oldu.

Toplantıya Türkiye'nin yanısıra Bulgaristan, Yunanistan, Romanya ve Yugoslav yazarlar katıldı. Arnavutluk ise Aziz Nesin'in Tiran'a yaptığı gezide kendisine söz verilmiş olmasına karşın bilinmeyen bir nedenle toplantıya katılmadı.

Aziz Nesin'in açış konuşmasından sonra Başbakan Bülent Ecevit'in mesajı okundu ve toplantıya katılan Kültür Bakanı A. Taner Kışlalı bir konuşma yaptı. Kışlalı konuşmasında kültürel ilişkilerin amacının insanların ve o insanların oluşturduğu toplumların, birbirlerini daha iyi tanımalarına olanak hazırladığını, birbirlerini yakından tanıyanların ise aralarında benzerlikler, ortak noktalar bulacakları ve bunun da sevgiyi ve dayanışmayı doğuracağını söyledi.

Yunan Yazarlar Lig'inin mesajını Halk bilimcisi ve edebiyatçı Ermolaos Andreadis sundu. Mesajı aynen veriyoruz:

«Sevgili dostlar.

Yunanistan kültür emekçilerinin ve tüm Yunan halkının barış ve halkların kardeşliğine olan inancı ve mücadelesini konferansa iletmek ve aranızda bulunmaktan duyduğum mutluluğu belirtmek isterim.

Emperyalist güçlerin bölge-



TYS Yönetim Kurulu üyesi Aziz Çalışlar Yunan Delegasyonunu kutluyor.

mizde kendi çıkarları amacına yönelik uyguladıkları politika sonucu ülkelerimiz halklarının zor günler yaşadıkları bir dönemde, adil ve kalıcı bir barışın sağlanması, gerici güçler tarafından körüklenen şövenizmin kırılması ve halklarımızı birbirine yaklaştıracak çalışmalarda en büyük görev yine kültür emekçileri ve sanatçı arkadaşlara düşmektedir. Son zamanlarda kültür ve sanat emekçisi arkadaşların gerek Türkiye'de gerekse Yunanistan'da verdikleri kararlı mücadeleleri sonucu halklarımızın yaşamakta ve yaşayacak olan dostluğu, barışa ve kardeşliğe olan ortak özlemlerine büyük katkıda bulunmuşlar, gerici güçlerin çabalarını boşa çıkarmışlardır. Her geçen gün barışa olan gereksinme, halklarımız tarafından daha bilinçle anlaşılmakta, ortak sorunların çözümlenmesinde dayanışmanın, kardeşliğin önemi daha da anlam kazanmaktadır.

Sevgili dostlar, inanıyoruz ki, ortak sorunlarımız, benzer yönlerimiz pekçok. Yüzyılların taşıdığı tarihsel bağlarımız var. Bütün bu nedenler barışa her geçen günden daha fazla inanmamıza ve inançlı mücadelemize yardımcı olmaktadır.

Yaşasın Türk-Yunan dostluğu

Yaşasın barış ve halkların kardeşliği»

Bulgaristan Yazarlar Birliği adına Kamen Kalçev «Edebiyatta Hümanizm» konulu konuşmasında Balkan ülkeleri edebiyatları arasındaki ortak temanın hümanizma olduğunu, hümanizmi insan bilimi olarak, estetik ve ahlak olarak kabul ettiğini, bugünün de yarının da yönlendiricisi, uluslarımızın ve dünyanın geleceğinin temeli olarak kabul ettiğini söyledi. Kalçev Örneklerle Balkan ülkeleri yazarlarının hümanist yönlerini vurgu-

ladı. Hümanizmle demokrasi düşünceleri arasında diyalektik bağlar bulunduğunu anlattı.

Yine Bulgar delegasyonundan Efrem Karanfilov'un bildirisinde yeralan «Sosyalist Hümanizma» kavramı konuyu boyutlandırıyordu.

Romanya adına sözalan Corneliu Leu Balkan halkları arasındaki tarihsel ve folklorik kültür ortaklıklarına değindi. Mitoloji ile tarihsel gerçekler arasındaki ilişkilere dikkati çekerek günümüzde de edebiyatın ve romanın yapısında efsanelerin payının bulunduğunu söyledi.

Türker Acaroğlu'nun «Bulgar Yazımında Türk Motifleri» adlı konuşması yer yer Şovenist yaklaşımıyla toplantıya katılanları şaşırttı. Uluslararası nitelikli bir toplantıda Türkiye adına sunulacak bir metnin önceden denetlenmemiş olması TYS adına bir eksiklikti.

Yugoslavya delegasyonundan İlhami Emin ve Enver Cerceku farklı etnik toplulukların yaşadığı ülkelerdeki kültür sorunları ve Balkan Halklarının siyasal ve kültürel ilişkilerine değindiler.

Ayrıca Türk delegasyonundan Aziz Nesin, İonna Kuçuradi, Adnan Özyalçıner, Mustafa Balel birer bildiri sundular.

Konferansın son günü kapanış konuşmasını yapan TYS Genel Sekreteri Ataol Behramoğlu şunları söyledi:

«İlerici edebiyat, gerçek edebiyat, insanlık tarihinin bilinçli evrelerinden bugüne kadar, barıştan yana, kardeşlikten yana olmuştur. Günümüzden 25 yüzyıl önce yaşamış ve Atina emperyalizmine karşı yazdığı 'Persler' adlı oyunu nedeniyle ömrünü Sicilya'da sürgünde tamamlamış Yunanistanlı büyük yazın adamı Aiskhulos'la ondan 25 yüzyıl sonra Türkiye hapishanelerinde barışçı ve insancıl büyük destan 'İnsan Manzaraları'nı yazan Nazım Hikmet arasında bir düşün ve kardeşlik bağı olduğunu kim yadsıyabilir?



Toplantının son oturumunda Başkanlık Divanı.

Bu anlamda hangi ülkeden ve siyasal inanıştan olursa olsunlar barıştan ve demokrasiden yana bütün yazarlar kardeştir. Ve onların kardeşliği halklarının gelecekteki büyük ve sonsuz kardeşliğinin bir simgesidir.»

Toplantı sonunda yayınlanan ortak bildiride ise şunlar söyleniyor:

«1979 Balkan Ülkeleri Yazarlar Konferansı 22-24 Mayıs 1979 tarihleri arasında İstanbul'da toplanmış ve

1) Balkan ülkeleri halkları arasındaki geleneksel kültür bağlarının, barış, dostluk ve kardeşlik ilişkileri içinde daha da güçlendirilmesine;

2) Balkan ülkeleri yazar örgütlerinin, bu konferansları, her yıl ortaklaşa olarak, bir başka Balkan ülkesinde düzenlemelerine;

3) 1980 yılındaki konferansa ilişkin görüş ve düşüncelerin, bu konferansların geçici sekreteryası olarak saptanan TYS'na en geç Eylül 1979'a kadar bildirilmesine karar verilmiştir.

Balkan ülkeleri yazar örgütleri bu konferansın başarılı olmasını sağlayan ortama içten teşekkürlerini sunar.

BİLDİRİ KURULU
Demirtaş Ceyhun (Türkiye)
Ataol Behramoğlu (Türkiye)
Hilmi Yavuz (Türkiye)
Berço Atanasov (Bulgaristan)
Constantin Chiritza (Romanya)
İvan V. Laliç (Yugoslavya)
Yannis Fatsis (Yunanistan)



Ataol Behramoğlu toplantının kapanış konuşmasını yaparken.

«İNSAN MANZARALARI» SAHNEDE

İnsan Manzaraları Nâzım Hikmet'in en büyük eseridir. Aşağı yukarı 500 sayfa tutan bu eser, 1941-1947 yılları arasında Bursa Cezaevi'nde yazılmıştır.

Nâzım Hikmet *İnsan Manzaraları*'nı yazarken şu amaçları gütmüştür:

«...1) İstiyorum ki okuyucu 12.000 mısraı bitirdikten sonra vıcık vıcık insan kaynaşan bir mahşerden geçmiş olsun. 2) İstiyorum ki bu insan mahşerinin konkre ifadesi okuyucuya ana hattında muayyen bir devirdeki, muhtelif sınıflara mensup Türkiye insanları vasıtasıyla Türkiye'nin muayyen bir tarihî devredeki sosyal durumunu anlatsın. Tabiî donmuş bir halde değil, diyalektik seyri ve akışıyla. 3) İstiyorum ki, ikinci planda, Türkiye cemiyetini çevreleyen dünya durumu —muayyen bir devrede— anlaşılsın. 4) İstiyorum ki —nerden gelinip, nerede olunduğu, nereye gidildiği? sualine— *sahamın içinde azamî imkânlarla* cevap verilsin.»

Bu amaçlara ulaşmak üzere, genellikle, somut olguya bağlı bir gözlemci gibi davranır. Bakışları hep yöresindedir. Kendini değil, başkasını anlatır çoğunca. (Arada bir kendini anlatsa bile, bunu da başkasının aracılığıyla yapar.) Bunun için, çevresinin çeşitli kesimlerinden onları temsil eden canlı, karakteristik tipler seçer. Onların kimliklerini, hikâyelerini açıklar. Dileği, bu tiplerin yardımıyla yurdunun toplumsal görünümünü —evrimi içinde, bütün yanlarıyla— sergilemektir. Böylece, özelden genele, bireyselden toplumsala, tekilden çoğula, kişiselden insancıla ulaşacak; belirli bir dönemde tabaka ve sınıfların durumunu, dolayısıyla toplumun yapısını yansıtacak; giderek, Türkiye'nin konumundan dünyanın konumuna geçecektir. Başka bir deyimle, ulusalı evrensele bağlamış olacaktır.



Meral Taygun «İnsan Manzaraları»nda.

Bundan ötürü, *İnsan Manzaraları* destan, hikâye, tarih, roman türlerinden birtakım çizgiler taşır. Fakat tümüyle hiçbirine indirgenemez. Arasıra başvurulan görüntüleme ve kesitleme (découpage) tekniği yönünden biraz sinemaya yaklaşır, ama onunla da özdeşmez. Öylesine orijinal bir eserdir. Sanki ressamla rejisör, senaryocu ile tiyatro yazarı, şairle hikâyeci, mizahçıyla romancı, tarihçiyle toplumbilimci elele vererek bu benzersiz eseri, bu tutarlı bütünlüğü birlikte yaratmışlardır. Bu bakımdan o, hem şair için, hem de edebiyatımız için bir aşamadır. Belki de yeni bir türün başlangıcıdır.

Elbette, böyle orijinal bir türü sahnelemek çok güçtür. Kaldı ki, Nâzım Hikmet onu tiyatroda oynansın diye de yazmamıştır. Bundan ötürü, oynanmak istenirken, şiirin kaybedilmesi olasılığı büyüktür.

Doğrusu, Meral Taygun ile Vasıf Öngören'in sahneye çıkardıkları *İnsan Manzaraları*'nı görmeğe giderken biraz kaygılıydım. Aynı kaygıyı geçen yıl Zeliha Berksoy ile Ergin Orbey'in sahnelediği *Jokond İle Si-Ya-U ve Taranta-Babu'ya Mektuplar*'ı seyretmeğe giderken de duymuştum. Fakat boşuna tasalandığımı anlayarak sevince boğulmuştum. Çünkü, Berksoy ile Orbey adı geçen eserleri (özellikle *Jokond İle Si-Ya-U*'yu) başarıyla sahnede yaşatmışlardı.

Taygun ile Öngören'in Kenter Tiyatrosu'ndaki *İnsan Manzaraları* temsilinde de aynı başarıya tanık oldum. Taygun, şiirleri genellikle yalın ve çıplak, ama o ölçüde de yumuşak ve sıcak bir anlatımla okudu. Aktörlüğün bilinen hileleri ile tiyatronun kalıplaşmış olanaklarına pek başvurmadı. (Başka bir deyişle, kolayı değil zoru seçti.) Öyleyken, şiirlerin özünü etkili ve anlamlı bir biçimde bize iletmeyi becerdi. Hatta, yer yer, şiirlere «kendince» yorumlar bile kattı. Örneğin, «İşçi Kerim» ile «Zoya» parçalarını böylesi yorumlarla zenginleştirdi.

Bu zenginleştirmeye Vasıf Öngören'in nitelikli yönetmenliği ve İsa Çelik'in sanatsal nitelikli fotoğrafçılığı ile önemli katkılarda bulunduklarını da belirtmeliyim.

İnsan Manzaraları'nı basıma hazırlarken sekiz on kez okumak zorunda kalmıştım. Buna karşın hiç bıkmamış, her okuyuşumda ondan yeni tadlar almıştım. Taygun, Öngören ve Çelik'in enikonu yeniden ve ortaklaşa yarattıkları eseri seyrederken de bu çeşit tadlar aldığımı söylemek isterim.

ASIM BEZİRCİ



SÜMEYRA ÇAKIR'IN TÜRKÜ DİNLETİSİ AKM KONSER SALONUNDA YAPILDI

Ülkemizin değerli sanatçılarından Sümeyra Çakır'ın «Türkü Dinletisi» 16 Mayıs Çarşamba günü Atatürk Kültür Merkezi Konser Salonunda yapıldı.

Dinelti programında Yunus Emre, Pir Sultan gibi ozanların türkülerinin yanısıra günümüz halk müziğinin de seçkin örnekleri özgünlükleri ve çağdaş bir duyarlıkla sunuldu. Kalabalık bir dinleyici kitlesinin izlediği dinleti izleyicilerce de coşkunlukla karşılandı.

SOVYETLER BİRLİĞİNDE YENİ BİR TÜRK ÖYKÜ VE ANLATI ANTOLOJİSİ YAYINLANDI



Sovyetler Birliğinde, içinde bulunduğumuz ay yeni bir Türk öykü ve anlatı antolojisi yayınlandı. Bekir Yıldız'ın, antolojide yer alan «Duvardaki Güneş» öyküsünün adını taşıyan antolojide Aziz Nesin Bir Sürgünün Anıları, Kerim Korcan Tatar Ramazan, adlı yapıtlarıyla, Fakir Baykurt 1, Bekir Yıldız 4, Erdal Öz, Nezihe Meriç, Tomris Uyar ve Leyla Erbil birer öyküleriyle yer almaktadır. Tanınmış türkolog Svetlana Utargauri'nin hazırladığı antolojinin önsözünde, çağdaş Türk öykü ve anlatı(uzun öykü) tarihi, gelişim süreçleri, geçmişten bu güne özetlenmekte, antolojide yer alan yazarların biyografileri ve yazarlık anlayışları üzerinde durulmaktadır. Aziz Nesin, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız ve Kerim Korcan'ın «toplumsal gerçekçi» tanımıyla nitelendirildiği önsözde, Leyla Erbil, Erdal Öz ve Nezihe Meriç'in, «bunalım edebiyatı» çıkışlı yazarlar oldukları, Öz ve Erbil'in daha sonraki yapıtlarıyla gerçekçi edebiyat içinde yer aldıkları, Nezihe Meriç'in son dönemdeki yapıtlarında ise, varoluşçu düşünceden alınmış yabancılaşma sorununun yanısıra, Türk aydınlarının yaşamının gerçekçi betimlerine de yer verildiği anlatılmaktadır. 70 yılları öykücüleri arasında sayılan Tomris Uyarı'ın ise, Türk edebiyatı için geleneksel bir tema olan kadın sorunu üzerinde durduğu, yapıtlarında yeni biçim arayışlarına yer verdiği belirtilmektedir.

«Duvardaki Güneş»ten önce Sovyetler Birliğinde yayınlanmış olan öykü antolojileri sırasıyla: Türk öyküleri (1940) «Türk Yazarlarından Öyküler (1954)» «Bizim Sokak. Yüzyıl Türk Öykücülüğü», «Billur Köşk (1962 ve 1964)», «Sessizliğin Bedeli» ve «Önce Ekmek» (1974 ve 1976) adlarını taşıyan yapıtlardır.

25. ÖLÜM YILDÖNÜMÜNDE SAİT FAİK BURGAZ ADASINDA ANILDI SAİT FAİK'İ SEVENLER DERNEĞİ KURULUYOR

Burgaz adası muhtarlığı ve Türkiye Yazarlar Sendikasının ortak girişimiyle, ölümünün 25. yıldönümünde, günümüz öykücülüğünün kurucularından, büyük sanatçımız Sait Faik, yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği, ev ve müzesinin bulunduğu Burgaz adasında anıldı.

Burgaz adası muhtarı Güngör Yıldırım, açış konuşmasında, adada bir Sait Faik büstü yapabilmek ve anma toplantılarını geleneksellleştirmek için Sait Faik'i Sevenler Derneğinin kurulmasını önerdi. TYS Genel Sekreteri Ataol Behramoğlu, bu öneriyi desteklediklerini belirtti ve Sait Faik'i anma toplantılarının uluslararası düzeyde geleneksel sanat şölenlerine dönüştürülebileceğini, bunun için Burgaz adası muhtarlığıyla ve Kültür Bakanlığıyla işbirliğine hazır olduklarını söyledi. Sait Faik'in öykülerindeki antişovenist özün önemini vurgulayan Ataol Behramoğlu, bu gibi yazarları uluslararası düzeyde tanıtacak geleneksel sanat şölenlerinin kültür emperyalizmine karşı savaşta büyük önem taşıdığını söyledi.

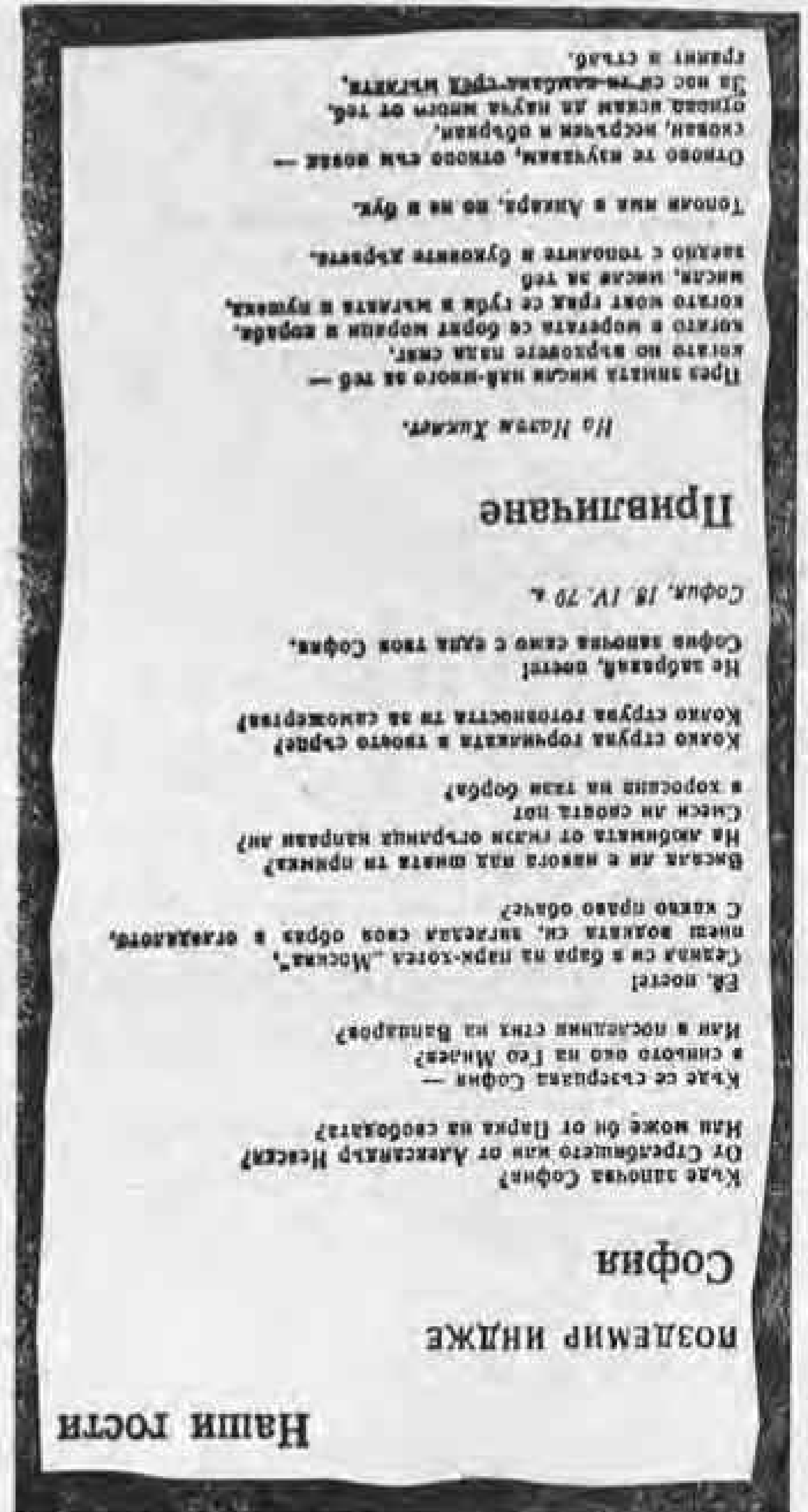
Konuşmacılardan İstanbul milletvekili Metin Tüzün de aynı doğrultuda görüşlerini belirterek halksal değerlerimizin tanıtılmasında yetersiz kalındığını belirtti.

Adnan Özyalçıner, Zülfü Livaneli ve Şükran Kurdakul, sanatçının insancıl ve toplumcu özelliklerini, çeşitli yönleriyle, ayrıntılı olarak anlattılar.

Zülfü Livaneli'nin bir müzik dinletisi sunduğu, Meral Taygun'un sanatçıdan şiirler okuduğu, kalabalık bir dinleyici kitlesinin izlediği toplantıya, bu yılki Sait Faik öykü ödülünü kazanan Ferit Edgü'nün yanısıra, Sennur Sezer ve sanatçıyla arkadaşlıkları olan Salah Birsel ve Resih Nuri İleri de konuşmacı olarak katıldılar. Toplantı sonunda, Sait Faik'i Sevenler Derneğinin kurulması için bir girişimci kurul oluşturuldu.

YENİ BİR YAYINEVİ KURULDU

Ankara'da Evrensel Yayınlar adıyla yeni bir yayınevi kurulmuştur. Yayınevinin ilk kitabı Bedrettin Cömert'in şiirlerinden oluşan «Kalmasın Ellerim Sizlerden Uzak»tır.



Наши гости

ПОЗДЕМИР ИНДЖЕ

София

Къде започва София?
От Стрелбището или от Александър Невски?
Или може би от Парка на свободата?

Къде се съзерцава София —
в синьото око на Гео Милев?
Или в последния стих на Вапцаров?

Ей, поете!
Седнал си в бара на парк-хотел „Москва",
пиеш водката си, загледал своя образ в огледалото,
С какво право обаче?

Висяла ли е някога над шията ти примка?
На любимата от гилзи огърлица направи ли?
Смеси ли своята пот
в хоросана на тази борба?

Колко струва горчилката в твоето сърце?
Колко струва готовността ти за саможертва?

Не забравяй, поете!
София започва само с една твоя София.

София, 18. IV. 70 г.

Привличане

На Назъм Хикмет.

През зимата мисля най-много за теб —
когато по върховете пада сняг,
когато в моретата се борят моряци и кораби,
когато моят град се губи в мъглата и пушека,
мисля, мисля за теб
заедно с тополите и буковите дървета.

Тополи има в Анкара, но не и бук.

Отново те изучавам, отново съм нов —
скован, несръчен и объркан,
отново искам да науча много от теб.
За нас [illegible] сред мъглите,
гранит и стълб.

Özdemir İnce'nin Bulgaristan'da yayınlanan şiirleri.

ÖZDEMİR İNCE'NİN ŞİİRLERİ BULGARİSTAN'DA VE YUNANİSTAN'DA YAYINLANDI

Bulgar Yazarlar Birliği'nin haftalık «Edebiyat Cephesi» (Literaturnıy Front) adlı dergisinde Özdemir İnce'nin iki şiiri yayınlanmıştır.

Arkadaşımızın bundan başka Yunanistan'da da, Yannis Ritsos'a adanmış şiirlerinden bir kitabı yayınlandı.

sanatçı örgütleri

IFSAK 2. KISA FİLM YARIŞMASI DÜZENLEDİ

İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği (IFSAK) sinemaya ilgi duyanların biraraya gelmelerine, tanışmalarına, ürünlerini birbirlerine ve dışarıya sunmalarına, bilgilerini geliştirmelerine ve amaçlarını bir kez daha gözden geçirmelerine olanak hazırlamak amacıyla 2. Kısa Film Yarışması düzenlenmiştir. Son katılma tarihinin 15 Kasım 1979 olduğu yarışmanın katılma koşulları şunlardır.

1. Yarışmaya: 8 mm - 16 mm siyah beyaz, renkli, sesli veya sessiz filmlerle İFSAK Yönetim Kurulu dışında herkes katılabilir. Sayı ve konu sınırlaması yoktur.
2. Başka yarışmalarda ödül almış filmler yarışmaya katılamaz. Ancak, yarışma dışı olarak gösteride yer alabilir.
3. Teknik yetersizlik, anlatım bütünlüğü olmaması ve kurgu yapılmamış olması gözetilerek ön eleme yapılacaktır.
4. Yarışmaya katılacak filmler 3 dakikadan kısa ve 30 dakikadan uzun olmayacaktır. Canlandırma filmler bu sınırlamanın dışındadır.
5. Ödüllendirmede senaryo, çekim, kurgu, ses, ışık ve diğer teknik özellikler bir bütün olarak gözönüne alınacaktır.

Daha ayrıntılı bilgi almak isteyenler İFSAK YARIŞMASI-Hilmi Etikan Barbaros bulvarı Değer Palas 31/2 Beşiktaş / İstanbul adresine başvurabilirler.

Yarışmanın Seçmenler Kurulu şu kişilerden oluşmaktadır.

Erdoğan AKSEL, Prof. .... IDGSA, Yüksek Dekoratif Sanatlar Bölümü Başkanı
Atilla DORSAY .... Sinema Yazarları Derneği Başkanı
Hilmi ETİKAN .... İFSAK Sinema Bölümü Başkanı
Semra ÖZDAMAR .... Sinema Oyuncusu
Yavuz ÖZKAN .... Film Yönetmeni
Sami ŞEKEROĞLU ....İDGSA, Sinema TV Enstitüsü Md.
Ahmet YÜZÜAK, Dr. ....Türk Tabibler Birliği Foto Film Bölümü Başkanı

VEDAT GÜNYOL, UMUR BUGAY ve ESEN YEL BULGARİSTAN'A GİDİYOR

Bulgaristan Çevirmenler Birliğinin 5 Haziran 1979 tarihinde Sofya'da yapılarak II. kurultayına, Türkiye Yazarlar Sendikası delegesi olarak tanınmış yazar ve çevirmen, TYS Nazım Hikmet kurulu üyesi Vedat Günyol'un katılması kararlaştırılmıştır.

Bulgaristan'ın Gabrova kentinde 16 Mayıs 1979 tarihinde düzenlenecek olan gülmece şenliğine ise, Türkiye Yazarlar Sendikasını temsil etmek üzere, Umur Bugay ve Esen Yel katılacaklardır.

GSD 3. MAYIS SERGİSİ

Görsel Sanatçılar Derneği geleneksel Mayıs sergisinin 3. sünü bu yıl 5-19 Haziran 1979 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisinde gerçekleştirecektir.

Serginin amacı, geçtiğimiz sanat mevsiminin tüm görsel sanatlar alanlarındaki ürünlerini izlemek, değerlendirmek, her dalda başarılı olanı ödüllendirmek, yeni döneme geçtiğimiz yılın ürünlerinin değerlendirilmesinin gerektirdiği birikim ve coşkuyla başlamaktır.

Tüm görsel sanatçıların katılabileceği sergi, resim, heykel, özgün baskı, seramik, tekstil ve fotoğraf dallarında olacaktır. Ayrıca her dalda en başarılı yapıtlar ödüllendirilecektir.

Sergiye katılacak sanatçıların yapıtlarını 31 Mayıs tarihine dek GSD'nin Spor cad. Abacılatif sok. No: 2 Valideçeşme adresindeki merkezine bırakabileceklerdir. Ayrıca serginin şartnamesi ve gerekli bilgiler dernek merkezinden alınabilir.

ÇOCUK VE SANAT KONFERANSI 18-20 Mayıs 1979'da AKM'de yapıldı

26 kuruluştan oluşan UÇY Demokratik Örgütler Grubu 18-19 20 Mayıs günlerinde AKM salonlarında Çocuk ve Sanat Konferansı düzenlendi. 18 Mayıs'ta Grubun Başkanı Reha İsvan bir konuşmayla konferansı başlattı. Halkevleri Genel Başkanı Ahmet Yıldız, TYS Genel Sekreteri Ataol Behramoğlu. Barış Derneğinden Yavuz Bayülken'in de birer konuşma yaptığı açılış oturumundan sonra yazın, tiyatro, müzik, görsel sanatlar, sinema-TV-Radyo ve çocuk ilişkilerinin ele alındığı grup çalışmaları iki gün sürdü.

Konferansta toplam 44 bildiri sunuldu ve tartışıldı. 20 Mayıs öğleden sonraki değerlendirme ortak oturumunda, Çocuk ve Yazın, Sinema-TV-Radyo, Tiyatro, Görsel Sanatlar ve Müzik çalışma gruplarının sonuçları içeren raporları okunarak karar metinleri olarak kabul edildi.

Öneri ve saptamaları içeren kararların bir delegasyon tarafından Başbakanlık, Kültür Bakanlığı ve MEB'na sunulmasına, ayrıca metinlerin çoğaltılarak üniversitelere, sendikalara, demokratik kitle ve meslek örgütlerine, TRT'ye, basına parlamenterlere gönderilmesine karar verildi.

NAZIM HİKMET KURULUNDA YENİ GÖREV BÖLÜŞÜMÜ YAPILDI

Türkiye Yazarlar Sendikası Nazım Hikmet Kurulunda yapılan yeni görev bölüşümünde, kurul başkanlığına Kemal Sülker, sekreterliğe Kemal Özer, saymanlığa Asım Bezirci seçilmişlerdir.

Nazım Hikmet'in 3 Haziran tarihindeki ölüm yıldönümü İzmir'de demokratik örgütlerle birlikte yığınsal olarak kutlama konusunda ilke kararı alan Nazım Hikmet Kurulu, bundan başka, Barış Derneği ve DİSK delegelerinin de katılmasıyla oluşturulacak olan Nazım Hikmet Enstitüsü delegeliklerine Şükran Kurdakul Asım Bezirci ve Can yücel seçilmişlerdir.

ORHAN KEMAL ROMAN ARMAĞANI MEHMET BAŞARAN'A VERİLDİ

Orhan Kemal Roman Armağanı seçici kurulu 26 Mayıs 1979 Cumartesi günü toplanmış; 1979 Orhan Kemal Roman Armağanının Mehmet Başaran'a verilmesini kararlaştırmıştır. Vedat Türkali'nin başkanlığında: Çetin Altan, Rauf Mutluay, Asım Bezirci, Mehmet H. Doğan, Konur Ertop, Hilmi Yavuz, Nurer Uğurlu'dan oluşan seçici kurul bu yılki Orhan Kemal Roman armağanını, Mehmet Başaran'ın kişiliği ve yapıtlarını gözeterek, MEHMETÇİK MEMET adlı kitabına vermiştir.

Mehmet Başaran'ın ödülü, Orhan Kemal'in ölüm yıldönümü dolayısıyle 2 Haziran Cumartesi günü Atatürk Kültür Merkezinde düzenlenen bir törenle kendisine verildi.

«BEN BİR EMEKÇİ ÇOCUĞUYUM»

1979 Çocuk Yılı tüm dünyada ve yurdumuzda kutlanıyor. Her toplumsal olguya olduğu gibi toplumcuların «Çocuk» olgusuna yaklaşımı da egemen sınıflardan çok farklı.

Çocuk Yılı nedeniyle yurdumuzda bankalar, tekeller, dev şirketler, holdingler, hayırsever (!) dernekler vb. yoluyla konuyu yozlaştırmak, insancıl özünden saptırmak ve sömürü mekanizmasının bir parçası durumuna getirmek için elinden geleni yapıyor.

Bunun karşısında demokratik örgütler de kendi anlayışlarına uygun gerçekçi yaklaşımlarını geliştirmeye çalışıyorlar. Her iki yanın olanakları çok farklı. Bu yüzden kamuoyunda genellikle burjuvazinin «Çocuk Yılı» yansıyor.

MADEN-İŞ'in çocuk yılı nedeniyle işçi çocukları arasında dü-





zenlediği «resim-şiir-yazı» yarışması sayılı eylemlerden biri de olsa sömürücü sınıfların «Çocuk Yılı»ndan anladıkları ve anlatmaya çalıştıkları içerikten oldukça farklı, ilgi çekici.

Sınıflı bir toplumda çocuk çevresinden, toplumun etkinliklerinden bağımsız olabilir mi? Çocuk için mutlak, her türlü sınıf - çıkar ilişkilerinden, maddi gerçekten soyutlanmış bir özgürlük olanaklı mı?

Maden-İş bu sorulara «hayır» yanıtını veriyor ve ekliyor: Çocukların kurtuluşu da işçi sınıfının kurtuluşuyla birdir. Çocuklar ancak sınıfsız, sömürüsüz, barış ve dostluk içinde özgür olabilirler. Bugünün sınıflı toplumunda bu toplumsal amaca varma savaşımı verenler çocukları burjuvazinin iğrenç dişlerine terkedemezler. Kapitalizm, emperyalizm, faşizm, sömürünün baskının sürdüğü düzenler çocukları sınıf çıkarları uğruna kullanmakta çok isteklidirler. Ancak işçi sınıfı düşüncesi, ancak sınıfsız sömürüsüz bir toplum çocukların yararına gerçek biricik çözümdür. Ve çocuklar toplumun yaşadığı bu çelişkinin içindedirler. İşçi sınıfı, savaşımını çocukları da koruyarak sürdürmek zorundadır.

Burjuvazinin her türlü basın-yayın aracıyla olanaklı propaganda yöntemleri, eğitim kurumları yoluyla çocuklara vermek istediği yoz kültüre karşı işçi sınıfı gerçek insancıl özden beslenen kendi kültürünü iletmelidir.

Maden-İş, babası-annesi zor koşullarda daha iyi yaşama kavgası veren bir çocuğun bu kavganın bir parçası olduğu bilincinde Düzenlediği yarışmada seçtiği konu bunu simgeliyor: BEN BİR EMEKÇİ ÇOCUĞUYUM.

Evet. Gençler, kadınlar, çocuklar tümü de verilen «son kavganın» içindeler. Maden-İş'in 6-12, 12-15 yaş grupları arasında düzenlediği yarışmaya çizdikleri, boyadıkları resimlerle, yazdıkları şiirlerle, yazılarla katılan binlerce işçi çocuğunun ürünlerinde bu gerçek bir kez daha yansıyor.



Adı-soyadı : Ayşegül Yurkadul
YAŞI : 8

BEN BİR EMEÇİ ÇOCUĞUYUM

Duydumki yarışma açmışsınız
Bizleri çağırıyorsunuz
Dedimki ben de katılayım
Emekçi babacığımı anlatayım

Benim babam tatlıdır
Babam dayanıklıdır
Bizi doyurmak için
Gecesini gündüzüne katar

Karanlıkta gider işe
Karanlıkta döner eve
Babam gittiği zaman işe
Kardeşimle ben gözleriz yolunu

Her zaman babamın kucağı
Çukulatalar, yumurtalar, muzlar
Canım kardeşimin çok sevdiği
Sopalı et dediği pirzola ile
Dolsun isterim

Adı-soyadı : Tülay ÇELİKKOL
YAŞI : 7
BABAM

Babam her gün erken gider.
Her akşam da geç gelir,
Yemek yeriz yatarız.
Sabah erken kalkarız.

Fabrikadır iş yeri.
Çok çalışır hiç durmadan.
Babamı çok seviyorum.
Erken gelsin istiyorum.

Melih EMEÇ
YAŞ : 8

Babam memurdur, az bir parayla evi geçindirir. Annem de katkıda bulunur. Kardeşim 3 aylık, ben ise 8 yaşındayım. Ben bir bisiklet istiyorum, babam hep inşallah diyor ama hiç almıyor. Öğretmenin istediğinin bazılarını almasını söylüyorum, babam da parası olmadığından alamıyor. Bana unuttum diye yalan söylemek zorunda kalıyor. Ben anlıyorum ama babam bilmemi istemiyor. Acaba babam beni mi kandırıyor, parası olduğu halde mi almıyor?

Ama biz hepimiz istediğimiz yemekleri de yiyemiyoruz Annem hep haydi çocuklar ekmeği çok çok, katığı az az diyor. Sebebini bilemiyorum ama herhalde biz çok fakiriz. Çünkü babam akşamları çok düşünür. Hemen hemen bizlerle hiç konuşmaz durmadan hesap yapar. Sonra başını sağa - sola sallar, yine düşünür. Bazen babama ne yaptığını sorarım, bana sen çocuksun şimdi değil büyüyünce anlarsın der.

Peki ben anlamak için büyüyene kadar çocukça, büyüdükten sonra da babaca mı üzüleceğim?

OKURLARLA BİRLİKTE

Tİ-SAN ÜYELERİNİ DESTEKLİYORUZ

İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmenliğine sayın Hayati Asılyazıcı'nın getirilmesinin yasalara uygun olmadığını düşünüyor ve bu olayın özelinde tiyatro, genelinde sanat ve kültür alanına bir darbe, sanatın özgürleşme, demokratikleşme savaşımına bir engel olarak görüyoruz. Bu olay karşısında Ti-San üyelerini desteklediğimizi bildirir dostça selâmlarımızı iletiriz.

Bu arada derginizi de çalışanları da kutlar, işçi yarışmasını sevinçle karşılayıp devamını dileriz. Bizim bir eksik bulduğumuz yan ise tiyatro sanatı, tiyatro eğitimi, kültürü, evrensel gelişimi, Türkiye'nin durumu, şu günlerde oynanan oyunlar, bunların eleştirileri vb. Sanat Emeğinin bu konulara görevci bir anlayışla eğileceğini umuyoruz.

Kocaeli Bölge Tiyatrosu Derneği Oyuncuları adına

KENAN KILIÇ

Tiyatro sanatıyla ilgili yeterli yazı yayınlayamadığımız bir gerçek. Sanatın her dalında elle tutulur çalışmalar ortaya koymanın güçlüğünü olabildiğince yenmeye çalışacağız. Bu sayı yayınladığımız Günümüz Türkiyesinde Tiyatro yazısının sizleri yakından ilgilendireceğini umuyoruz.

DİLİMİZİN ARILAŞMASI HAKKINDA GÖRÜŞLERİNİZ NELERDİR?

Okulumuzda dilimizin arılaşması hakkında bir panel düzenleyeceğiz. Sanat Emeği'nin dilimizin arılaşması konusunda görüşlerini bir bildiri halinde adresime gönderirseniz, panelde geniş kitleye Sanat Emeği'nin bu konudaki görüşlerini iletmiş oluruz. Bu görevi yerine getirmek bizim yurtseverlik görevimizdir.

Özbey Fidan-İZMİR

Dergimize gösterdiğiniz yakın ilgiye yürekten teşekkür ederiz. Özellikle dil sorunlarına yönelik bir çalışma içinde değiliz. Bu konuda en genel ve temel ilkemiz elden geldiğince anlaşılır olabilmek, yazı dilini en geniş yığınların kullandığı dilden koparıp anlaşılmaz hale getirmemektir. Özleştirme sorunları üstüne daha çok birşey söylemek derin araştırma gerektiren bir iş. 7. Sayımızda yayınlanan «Türk Dil Kurumu Üstüne» yazısında Y. Çolakoğlu'nun konumuzla ilgili genel değerlendirmeden yararlanabilirsiniz. İlerde bu alanda daha geniş, daha ayrıntılı ürünlere yer verebilmeyi umuyoruz.

GENÇ ŞAİRLER İÇİN BİR BÖLÜM

Ben işçi sınıfının genç bir emekçisi olarak size bir öneride bulunacağım. Türkiye'de dergiler genellikle genç kuşaklarla ilgilenmiyorlar? Eğer derginizin (bizim de dergimiz aynı zamanda) son sayfalarını bu genç kuşaklara açarsanız bunun, edebiyatımızı güçlendirmede etkili olacağına inanıyorum.

Nizamettin Miçooğlu-ANTAKYA

Genç kuşakların en seçkin şairlerine dergide yer veriyoruz. Bunu daha da genişletip çok sayıda genç şairden şiirler basmak düşünülebilir. Derginin sınırları şimdilik bunu çok genişletmeye elvermiyor.

NAZIM HİKMET HEPİMİZE ÖRNEKTİR

Derginizi sürekli okuyorum. Devrimci sanat savaşımında getirilen bu yeni hareketlilik, özellikle sanatın işçi sınıfı bilimi doğrultusunda verilme çabası bizi yüreklendiriyor. Tüm diğer etkinlikler gibi sanatın izleyeceği yol da işçi sınıfının yoludur. Bu konuda işçi sınıfının enternasyonalist ozanı Nazım Hikmet hepimize örnektir.

Halil Özel-SAMSUN

HER KUŞAKTAN DEVRİMCİLER BİRARADA

Her ay düzenli bir biçimde yayın yaşamını sürdüren Sanat Emeği'ni büyük bir heyecanla izliyorum. «Dağlarca'nın yazmasına büyük sevinç duydum. Eski, orta, yeni kuşaktan devrimcileri bir arada görmek çok mutlu edici bir olay. Dileğim Talip Apaydın'ı da birgün sayfalarınızda görebilmektir.

Ercan Akbay-İSTANBUL

Çeşitli kuşaklardan ilerici sanatçıların Sanat Emeği'nde bir araya gelmelerine biz de çok önem veriyoruz. Çıkış sayımızda verdiğimiz sözleri unutmadan çalışma kararındayız. Dergiye bir kuşağın damgasını vurmamak, çok çeşitli sesleri bir araya toplayıp daha da güçlü kılmak bizim görevimiz. Belli başlı sanatçıların dergimize yakınlık duymaları da ayrıca bizi onurlandırıyor.

in this issue

p. 3 *«The Teacher»*
The leader of the contemporary theatre of Turkey, the progressive cultural worker, actor, director and «Teacher» Muhsin Ertuğrul passed away. He was eighty-seven years of age and had spent seventy of those actively on the stage. *Art Labour* mourns and salutes this man of Theatre.

p. 4 A poem by Hasan İzzettin Dinamo

p. 5 A poem by Ali Yüce born in 1928 an eminent master of political form

p. 6 *The Television and The Child*
The negative and positive influences of television on the growing child are discussed in this article by Ataman Tangör MD, Associate Proffessor with Ege Üniversitesi, School of Medicine, where he reaches the conclusion that no matter how progressive the content of the programs, the fact that the infant is 'prisoned' in front of the tube when he should be playing and moving freely, will be detrimental to his proper development.

p. 16 A poem by Özdemir İnce

p. 17 *The Social Content of Sait Faik's Short Stories*
The short stories of the famous Turkish author Sait Faik have generally been presented within the frameWork of bourgeois humanism. Adnan Özyalçıner, the well-known literary critic, defends the opposite view and underlines the social content of the author's works and reasseses them from the point of view of Socialist Realism.

p. 22 Three poems by Refik Durbaş on the Labour Children

p. 25 *Two Letters by Nazım Hikmet*
Two letters written by the poet are printed in this issue; one to Orhan Kemal and one to Kemal Sülker.

p. 31 *The Ironsmith*
A fable by Nazım Hikmet.

p. 34 *An Incorrect Interpretation of Nazım Hikmet .nd the Relationship Between the Poet and Bertolt Brecht.*
The young writer Hüseyin Ferhat criticises certain views as to Nazım Hikmet and then goes on to make a comparative evaluation of Nazım's epic work «Why Did Benerdji Kill Himself?» and some poems of Bertolt Brecht.

p. 48 A poem by Abdülkadir Bulut

p. 49 A poem by Erdal Alova

p. 50 *Turkish Theatre Today*
The Union of Dramatic Artists of Turkey has prepared a collective report on the state of crisis that is forcing the art towards an anihilation. While the actors of the independent companies are suffering an 'erosion', those of the state theatres are kept in isolation of the realities of the country in spite of them selves. The economic situation in general makes independence as artists impossible. The Unlon reaches the conclusion that the onlys hort term solution to the problem is in the organisation of the theatre labour force in a strong syndicate. The report written by a group of over twenty most prominent theatre persons has had an important effect on the theatre actors of Turkey.

p. 60 Three poems by İsmail Uyaroğlu on Children

p. 62 A poem by Azer Yaran. poet of youngest generation

p. 64 *Nurullah Ataç and Asım Bezirci*
Soviet Turkologist, literary critic and translator Lel Starostov has written a treatise on Turkish Literary Criticism in general and the place of Nurullah Ataç and Asım Bezirci in this field in particular. In this issue, we are presenting a section of this work.

leştiri dizisi: 1

asım bezirci

HALK, SOSYALIZM

KÜLTÜR VE EDEBİYA

kırkbeş lira

FİYATI: 25

«Sanat Emeği» dergisi abonelerine % 25 indirimlidir. Tek isteklerde kitap ve posta bedeli pul olarak gönderilmelidir.

Dağıtım: Temel Dağıtım
Yerebatan cad. Taşsavaklar sok.
Beyoğlu Han 5/2
Cağaloğlu- İSTANBUL

şiir dizisi: 3

yaşar miraç

TRABZONLU DELİKANLI

kırk lira

sanat emeği

YAYINLARI